

চিত্রকর

বিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়

অরুণা প্রকাশনী : ৭ মুগলকিশোর দাস লেন : কলকাতা ৬

প্রথম প্রকাশ

ফাল্গুন ১৩৬৫

প্রকাশিকা

অরুণা বাগচী

অরুণা প্রকাশনী

৭ যুগলকিশোর দাস লেন

কলকাতা ৬

প্রচ্ছদপট

গ্রন্থকার-অংকিত স্কেচ অবলম্বনে

সত্যজিৎ রায়

মুদ্রক

জগন্নাথ পান

শান্তিনাথ প্রেস

১৬ হেমেন্দ্র সেন স্ট্রীট

কলকাতা ৬

বাঁধিয়েছেন

ভারতী বাইণ্ডিং সেন্টার

৬/১ রমানাথ কবিরাজ লেন

কলকাতা ১২

উৎসর্গ
আমার সত্ধর্মিনী
শ্রীমতী লীলা মুখোপাধ্যায়-কে

নিবেদন

মানুষ যতই মৃত্যুর দিকে এগিয়ে চলে ততই তার মনে পড়ে অতীতের কথা। অর্থাৎ স্মৃতিব জগতে মানুষ খুঁজে বেড়ায় নিজেকে। আমিও সেইবকম নিজেকে খুঁজে বেড়াই। এইভাবেই দেখা দেয় বার্বক্যের নিঃসঙ্গতা। বার্বক্যেব এই নিঃসঙ্গ অবস্থার মধ্যে জীবনের নূতন মূল্যবোধ জন্মায়। বৃদ্ধের জীবনের এই অভিজ্ঞতা যুবকের কাছে প্রায় সময়ই অর্থহীন। এই নাম কালের বাণান।

জন্মেছি ১৯০৪ সালে, আব আজ ১৯৭৯ সাল। এই দীর্ঘ জীবনে ঘটনা ঘটে গেছে অনেক। কিন্তু সেইসব ঘটনা খুব অল্পই জীবনের অংশ হয়ে উঠেছে। যে সমস্ত মানুষ বা যেসব ঘটনা জীবনের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে মিশে গেছে তাবাই হল আত্মকথাব সত্যকায় উপাদান। আব অবাশিষ্ট কেবল তথ্যপঞ্জি। প্রথমেই বলে রাখা ভালো যে আমার এই কাহিনী তথ্যপঞ্জি নয়। জীবনের যে অংশটুকু ভালোভাবে চিনেছি, সেই অংশেব কথাই আমি বলতে বসেছি। বলতে দ্বিধা নেই যে চিত্রকর্ম কবেই আমি জীবন কাটিয়েছি। সাহিত্যচর্চা শুরু করেছি অনেক পরে।

জীবনের অভিজ্ঞতা প্রত্যেক মানুষেব স্বতন্ত্র। তবু কতকগুলো সাধারণ অভিজ্ঞতা থাকে, যাব সাহায্যে একে অগ্রকে বুঝি। দৈনন্দিনে আমার জীবনে এমন একটি অভিজ্ঞতা ঘটেছে যার তুলনা সহজে পাওয়া যায় না।

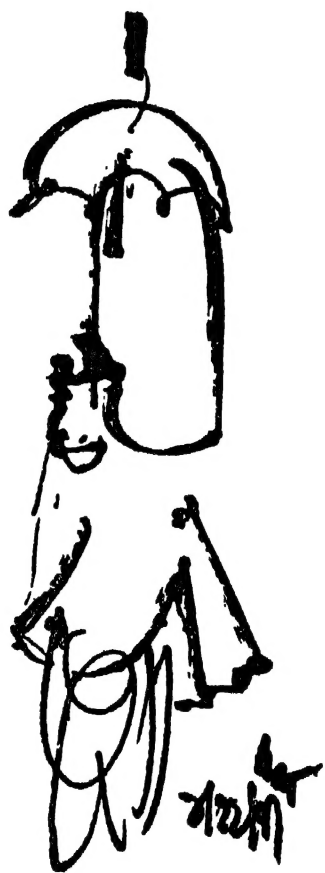
আলোর জগৎ থেকে অন্ধকার জগতে প্রবেশ ক'রে আমার শিল্পীজীবনের এক নূতন অধ্যায় শুরু হয়েছে। আমার এই অভিজ্ঞতাব কথা এই পুস্তকের প্রধান উপাদান।

‘কল্পামশাই’, ‘শিল্প-জিজ্ঞাসা’ ও ‘চিত্রকর’ রচনাগুলি যখন একগুণ-পত্রিকায় প্রকাশিত হয় সে সময়ে ভাবাব ক্রটি-বিচ্যুতি অত্যন্ত যত্নের সঙ্গে সংশোধন ক'রে দিয়েছেন নির্মাল্য আচার্য মহাশয়। আজ যে এই রচনাগুলি পুস্তকাকারে প্রকাশিত হতে চলেছে সেজন্যও আমি তাঁর কাছে ঋণী। তিনি আমার আন্তরিক ধন্যবাদ গ্রহণ করুন।

বিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়

চিত্রকর

চিত্রকর



স্মৃতির ধূসর আলোতে নিজের শৈশবকে দেখছি। বেলা দুপূর্ব, মস্ত একখানা সেকলে পালঙ্কে ওপর শুয়ে আছি, মা পাশে বসে। তিনি প্রশ্ন করেন, 'ভাত খাবি?' আমি বলি, 'ঠ্যা, ভাত খাব।' ঘবেব পাশেই রান্নাঘর, ঘুটেব বেঁ'ফাব গন্ধ নাকে পাচ্ছি। অল্পক্ষণ পরেই মা ঘর এসে একখানা ছোট খালা এবং ছোট একটি মাটির ভাড রেখে আমাকে তুলে নিয়ে সেই খালায় সামনে বসালেন। মাটির ভাড পেয়ে ভাত ঢাললেন খালাতে, বললেন, 'বাস আনছি।' মাগুব মা'ছব ঝোল নিয়ে মা যখন ঘবে ঢুকলেন, তখন আমার ভাত খাওয়া প্রায় শেষ হয়ে গেছে।

মা বললেন, 'কি কাণ্ড। এই মতো সব ভাত পেয়ে ফেরল? মা'ছব ঝোল খাবি কি দিয়ে?' যাচি হোক, মা'ছব মা'ছব ঝোল, কাঁচকা অবশিষ্ট ভাতের সঙ্গে মেখে তিনি আমার মুখে পুতে দিলেন এবং মুখ মুছিয়ে সতর্কণ অব্যব আমাকে বিজ্ঞানায় শুইয়ে দিলেন। বাইবে শুনিছি মায়েব গলা, 'যাক, যাবাব আগে ছোলাব ভাত খাওয়াব ইচ্ছে মিটিয়ে দিলাম।' সব কেজনের গলা শোনা য'চ্ছে, 'ভাতাব তো সকালে বলেই গেছে, ঘে' নো মলা-চাবাব ইবে, সাব মিটিয়ে দেওয়াই ভাল।'

আজও মনে হয়, সেই দিন যেন আমি প্রথম মাকে চেনছি। এব আগে মায়েব সঙ্গে আমার কি সম্পর্ক ছিল, তাই আজ আমার মনে নেই।

বিকেলবেলায় বাবা বাড়ি ঢুক সোজা আমার ঘর এলেন। বিছানায় বসে নাড়ি দেখলেন, কপ'ল দেখলেন, পেটে টোকা দিলেন, বললেন, 'এখন তো ভালই দেখছি।' ভাবপব উঠে বাইবে যেত যেত বললেন, 'সকালে ডাক্তার ওবকম অকল্যাণকব কথা বলে গেলেন কেন?'

কয়দিন পরে বাস্তবত মহা ছলছুল, বাবা ভোবে ভোবে বলে চলেছেন, 'মরণাপন্ন ছেলেকে ভাত গাইয়ে দিলে? কিবকম আক্কেল তোমাদের?' বাবা বাইবে বকাঝকা করছেন, ম' নিঃশব্দে এসে আবাব আমার বিছানার পাশে বসলেন, তাঁব মুখে কোনো কথা নেই। আসল কথা, আমার যে সাম্প্রতিক অস্থক করেছিল এবং জীবনের আশা ছিল না, একথা অবশ্য আমি কিছু পরেই জেনেছি। এবং ভাত খেয়েই যে আমি ধীরে ধীরে সুস্থ হয়ে উঠেছি একথা বাবাও একসময় স্বীকার কবলেন।

কলকাতার ছোট বাড়ি, ভিজে উঠোন, চৌবাচ্চা, সকালবেলা রক ধোয়া হয়েছে, তরিতরকারিব ঝুড়ি, মাছেব ধলে, ভাঁড়ার ঘরের সামনে বঁটিতে তরকারি কোটা হচ্ছে। আমি তারই মধ্যে ঘোবাক্কেবা করি। কুস্থম কি কেবলই বলে, 'ব্যামো থেকে উঠেছো, শুধু পায়ে ভিজে মাটিতে যাবে বেড়িও না, ঘরে যাও।' ভাঁড়ার ঘরে অনেক

হাঁড়ি কলসি-জালা—সেখানে আমি সহজে ঢুকি না আরশোলাব ভয়ে। চৌবাচার কাছে যেতে ভয় কেঁচো-কেলোব। ছাতেব ওপব দাদাদেব পডবার ঘব। আমাব ডাক্তার দাদাব ঘবেব এখানে সেখানে মাছুষের হাড়, দেওয়ালে টাঙানো কেশব সেনেব ছবি, জানলাব বাবে বড একখানা আঘনা। এঘরে ঢুকতে আমাব ভয় করে না। কিন্তু সন্ধেবেলা বাস্তাব আ লা জ্বললে বাইবে নাবকেল গাছেব পাতাব ছায়া আঘনাব ওপব যখন ঢুলতে থাকে তখন আব আমি সেঘবে দাঁড়াতে পাবি না। নি নব বেলা এক ওলাব কেঁচো কেলো আব আবশোলা, আব সন্ধেবেলা ওপব তলায় ন বকেল গাছেব ছায়া—এইবকম ঘবে ও বকে ভয় জমাট হয়ে থাকত এবং আমাব শৈশবেব অনেকগুলো দিন জড়দড় ক'বে বেখেছিল।

আকাশে বিবাট ধূমকেতু উঠেছে। প্রত্যেক বাড়িব ছাতে ছেলে-বুড়ো, মেয়ে-মোনান জমা হয়েছে ধূমকেতু দেখতে। ভয় এবং বিস্ময় মিশ্রাক প্রচণ্ড শক্তির সৃষ্টি হয় তাব প্রথম পবিচয় আমি পেলাম আকাশে ধূমকেতু দেখে। বাবা, দাদা সব লই জিজ্ঞাসা কবেন, 'তোব কিসেব ভয়?' বলতে পাবি নি কিসেব ভয়, কিন্তু ধূম কতুব দিক থেকে চোখও ফেবাতে পাবি নি। ছেলেবয়সের আবো অনেক কথা মনে পড়াছ, কিন্তু কোনটা প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা ও কোনটা অপবেব কাছে ধাব কবা, আজ তা অণুসন্ধান কবা অসম্ভব।

শৈশববয়সেব বিশেষ একটি দিন আমাব মনে পড়ে। দুপূববেলা ওপবের ঘব আমি একাগ্র মনে দাদাদেব একখানি ইংরেজি খাতা থেকে নকল করছি। অক্ষবগুলো উঁচুনিচু, তাই সবচেয়ে আকর্ষণের বস্তু ছিল। T G J L অক্ষবগুলো নিবকম উঁচুনিচু হয়ে চলেছে আব তাব নিচে গোল ইঞ্জিনেব চাকাব মতো হবক এবং তাবই ওপব এখানে সেখানে ফোঁটা। এই লেখা নিয়ে নিচে এসে মাকে দেখালাম মা ভারি খুশি। স্কুল কলেজেব পব দাদাবা বাড়ি ফিরতেই মা উৎসাহ ক'বে আমার লেখা ভাইদেব দেখালেন, বললেন, 'আশ, ঠিক তোদের মতো ইংরেজি লিখেছে।' গুরুজননবা কিন্তু খুশি হলেন না। বিবকৃত হয়ে বললেন, 'মুর্খ, তাই এরকম ক'বে লিখেছে।' গুরুজনদেব কথা ব্যর্থ হবাব নয়, তাই তাঁরা যা বলেছিলেন তাই বটেছে। আমি ওই রকম উঁচুনিচু লাইন আর ফোঁটা সাজিয়েই ৭৩ বছর বয়স কাটালাম।

শৈশবের যে অংশ বাপসা আলোয় ঢাকা সেই অংশেব আবো দু-চার কথা মনে পড়ে। আমাদের বাড়িব আর এক অংশে খাঁর থাকতেন তাঁদের সঙ্গে আমাদের

বাড়ি ছিল যথেষ্ট ঘনিষ্ঠতা। যেন এবাড়ি-ওবাড়ি মিলে একখানা বাড়ি। এই বাড়িতেই প্রথম আমি হারমোনিয়াম দেখলাম আর সুনলাম হরেনবাবুর ক্ল্যারিওনেট বাজনা। বিকেলবেলা আমি অনেক সময় বৈঠকখানার ঘরে তাঁর খাটের ওপর বসতাম আর একদৃষ্টে তাকিয়ে তাকিয়ে দেখতাম ক্ল্যারিওনেটের বাজা খেলা। হল। কালো বস্ত্রের টুকরো অংশ নিয়ে তৈরি হল বাঁশি, কপালি বলমলে নানারকমের সাজ দেই বাঁশির গায়ে। তাবপব শুক হতো হরেনবাবুর বাঁশি বাজানো। ঘরের বাইরে অনেকখানি খোলা জমি। সেইখানে পাড়ার ছোয়ান ছেলেবা মুণ্ডব দোরাতো, ডন বৈঠক কবত। সেদিকে আমি কোনোদিন পা বাড়াই নি। আর হরেনবাবুর কেও কোনোদিন সেদিকে যেতে দেখি নি। হরেনবাবুর খাটের তলায় একজোড়া চক-চকে বার্নিশ করা পাম-শু জুতো, জুতোর ওপরে চওড়া ক্ষিতে বাঁধা, যেন ডানা মেলা পজাপত। কালো জুতো, কালো বাঁশি, কালো চামড়ায় ঢাকা হরেনবাবু— কেবল বাঁশির বাক্সের ভেতরটা টকটকে লাল কাপড় দিয়ে ঢাকা। এছাড়া সে ঘরে আর কোনো বৎ ছিল না। জুতোব দিকে বাবে বাবে আমাব নজর পড়ত, ভারি ইচ্ছে হতো একবার তুলে দেখি, কিন্তু সাহস হতো না।

বাড়ি বদল হয়েছে, নতুন পাড়ায় এসেছি। নতুন বাড়িতে আমার আগে পর্যন্ত পবিত্রাবের সকলকে আলাদা করে দেখি নি বলেই মনে হয়। কেবল কর্মব্যস্ত কতকগুলি নবনারী—ঠিক আলাদা করে কাউকে আমার মনে পড়ে না। কিনিমপত্র কি ছিল বাড়িতে তারও ঠিক ছাপ আমার মনে নেই। কিন্তু নতুন বাড়িতে এসে প্রত্যেকের একটা স্বতন্ত্র অস্তিত্ব সন্দেহে আমি সচেতন হলাম। রবিবার সকালে হুইল লাগানো ছিপ হাতে মাছ ধরার সাজ-সরঞ্জাম নিয়ে মেথি ভাজার গন্ধ ছড়াতে ছড়াতে বড়দা বেরিয়ে যাচ্ছেন। আমি জানতাম ওই খলেতে আছে কেঁচো, বোলতার ডিম, ভাত, ভাজা মেথি, বড়শি, কাতনা ইত্যাদি। বাবা অগুদিন আপিসে যান। রবিবার ঘরে বসে তালপাখাতে রঙিন কাপড়ের ঝালর সেলাই করেন। মনে পড়ে ঘরের ভেতর, বারান্দায় দেওয়ালে ঝোলানো আলনা, তাতে কাপড় ঝুলছে নানা রঙের। ঘরের দেওয়ালে কাঁচ বাঁধানো ছবি, বাক্সপেটরা, টেবিল, গোটানো মাছের দেওয়ালের কোণে দাঁড় করানো।

সকাল থেকে ঝেরিওয়াল ডেকে যায়। গলির উর্টোদিক থেকে আসে কাঁসি বাজাতে বাজাতে বাসনওয়াল। কাঁসির শব্দ মিলিয়ে যেতে না যেতেই চুড়িওয়ালার হাঁক শোনা যায়, মেয়েরা চুড়িওয়ালার কাছ থেকে চুড়ি পায়। কত রঙের চুড়ি,



বেলোয়ারি চুড়ি—রেশমি চুড়ি। একদৃষ্টিতে তাকিয়ে চুড়ির রং দেখি। নানা হাতে রঙিন চুড়ি ওঠে। দুপূর্ব এইভাবেই আমার কাটে। তিনটে বাজে, নাপতেনি আসে মেয়েদের আলতা পবাত্তে। সেই সঙ্গেই শোনা যায় গলির মোড়ে ক্ষীরের লেডিকেনি। চারটে বেজে যায়, স্কল-কলেজ-অফিস থেকে দাদা বাবা ভাইরা ফিরে আসেন। সঙ্গে সঙ্গে প্রবেশ কবে ধোপানি। তার কাজ সকালে কাপড় নিয়ে গিয়ে বিকেলে সাবান দিয়ে বিনা-ইস্মিতে কাপড় কেচে আনা। সন্ধ্যাবেলা ঘুঘনিওয়ালা যায়। তারপূর্ব আসে গ্রীষ্মের দিনে কুলফিওয়ালার ডাক। দৈবাৎ চোখে পড়ে সকাল-বিকলে একদল ছেলে ডাঙাগুলি খেলে। আমিও তাকিয়ে তাকিয়ে দেখি, তারাও কোনোদিন আমায় খেলতে ডাকে না। আমার দেখতে দেখতেই সময় কেটে যায়।

শৈশবকাল থেকে একদৃষ্টি তাকিয়ে তাকিয়ে দেখবার অভ্যাস আমার হয়েছিল। মুচি ক্রকম ক'রে জুতো সেলাই করে, তার লোহার তেপায়া যন্ত্রের ওপর উপুড় ক'রে জুতো ঢুকিয়ে কি ক'রে গোড়ালিতে পেরেক মারে মুচির পাশে বসে একমনে দেখতাম। কোন ফেরিওয়ালা কি রকম দেখতে, সে কাপড় পরেছে কতটা খাটো, না লম্বা, বাবুরা অফিসে চলেছেন—তাদের গায়ের জামা ডোরাকাটা, না সাদা; আর বাড়িতে গিয়ে বলতাম যে একটা লোক দেখলাম, তার জামা ডোরাকাটা। এ যেন আমার এক অভাবনীয় আবিষ্কার। বাড়ির লোক বলল, 'দেখে আয় তো বাইরে কে ডাকছে?' আমি ভেতরে গিয়ে বলতাম, 'একটা লোক, সবুজ পাড় কাপড়, একটা কোট ও গায়ে চাদর, হাতে লাঠি।' অভিভাবকরা অধৈর্য হয়ে বলতেন, 'নাম জিজ্ঞেস করেছিস?' বলতাম, 'না, নাম তো জিজ্ঞেস করা হয় নি।''

একদিকে গুরুজন, অন্যদিকে বিচিত্র মানুষ ও বিচিত্র তাদের সাজসজ্জা। বিভিন্নরকমের তাদের জীবনযাত্রার প্রণালী। কুসুম কি দুপুরবেলা দাওয়ায় বসে ঠোঙা তৈরি করে। তার কাছে আমি বসি, ঠোঙা তৈরি করি। কাগজ ভাঁজ করি, আঠা দিয়ে পরিষ্কার ক'রে জুড়তে পারি। কুসুম প্রশংসা ক'রে বলে, 'তোমার হাত খুব পরিষ্কার, ঠোঙা খুব সুন্দর হয়েছে।''

ক্রমে মেয়েদের চুড়ি পরা দেখবার আগ্রহ কমে গেল, আমার কাজ হল ঠোঙা তৈরি করা। কুসুম বলে, 'এই ঠোঙা বেচে যে পরসী হবে তা দিয়ে তীর্থ করতে যাব, আর তোমাকেও সঙ্গে নিয়ে যাব।' মনে নতুন উদ্বোধন দেখা দিল। বাড়ির জিনিসপত্র এলেই ছুটে দেখতে যাই যে ঠোঙা আমার হাতের তৈরি কিনা। প্রথম

যখন আমার ছবি একজিৰিশনে টাটানো হয়েছিল তখনো আমি একই রকম উৎসাহ নিয়ে দেখতে গিয়েছিলাম আমার ছবি।

বিকেলবেলা দোতলার ছাতের উপর যাই, আলসেতে নানারকমের চুন-বালি চটে যাওয়া কাটল ও গর্ত, ঘুলঘুলি দেখি। কাণ তখনো সমবয়সী সঙ্গী কাউকে পাই নি। মোটকথা শৈশবে ও বালকবয়সেব অনেকগুলো দিন আমার কেটেছিল সঙ্গাহীন—না ছিল সঙ্গী, না ছিল খেলা।

অন্দরমহলেই আমাব জীবন কাটিছে। ইংবেজি বাংলা শেখা শুরু হয়েছে। বই পেলেই পড়বাব চেষ্টা করি এবং বাড়ির সকলে বলেন, অত পড়তে হবে না। যে বয়সে অভিভাবকবা লেখাপড়ায় মন দেবাব জগ্ন ছেলের শাসন কবেন, ঠিক সেই বয়সে আমাকে পড়াশুনা কবতে নিষেধ করাব কাণ বুঝলাম অল্পদিনের মধ্যে। একাদন সপ্লে বাবা আমাকে নিয়ে মোড়কাগ কলেজে গিয়েছিলেন চোখ দেখাতে। সেকালের বিখ্যাত চোখের ডাক্তার মেনার্ড সাহেব আমাব চোখ দেখলেন অন্ধকার ঘরে নিয়ে। বোরয়ে এসে বাবাব হাতে একখানা কাগজ দলেন। বাড়িতে এসে বাবা মতামত জানালেন। লেখাপড়া করলে ছেলের চোখ যেটুকু আছে, সেটুকুও থাকবে না। তবে স্বাস্থ্যের বিশেষ উন্নাত কবতে পারলে কিছু লাভ হতে পারে, কিন্তু চোখের ডাক্তারের দাবা কিছু হবে না।

এবার চশমা করাবাব পালা। চোরাপিতে ‘ওয়ান্টার বুগনেল’ তখন বিখ্যাত চশমার দোকান। বাবা সেইখানে আমাকে নিয়ে গেলেন চশমা করতে। রূপোলি ফ্রেমে বাধা পুরু কাঁচের চশমা নাকের ওপর চড়িয়ে চোরপির রাস্তায় নেমে বাবা আমাকে সাইন-বোর্ড দেখান, ফুটপাথের অপরদিকে ক’জন লোক চলেছে গুণতে বলেন, আর বলেন, ‘তবে চশমা নিয়ে তুই ভালই দেখছিস?’ আমি বলি, ‘হ্যাঁ, ভালই দেখছি।’

ডাক্তার দেখানো হল, চশমা হল—এবার স্বাস্থ্যের উন্নতির জগ্ন নানা ব্যবস্থা শুরু হল। সে সময়ের বিখ্যাত কবিরাজের কাছ থেকে বাবা নিয়ে এলেন খাণ্ডতালিকা। গুগ্লির বোল, মেটে, ছোট মাছ ইত্যাদি হল আমার নিত্য আহাৰ, সর্বশরীরে ভেল মাখা হল আমার নিত্য কর্তব্য এবং সুযোগমতো ভোরবেলা গড়ের মাঠে দাদার সঙ্গে যেতে হল লাল সূর্যোদয় দেখতে।

স্কুলে ভর্তি হতে হবে, তারই পরামর্শ চলেছে। স্কুলে ভর্তিও হয়েছিলাম। কিন্তু সে এতই অল্পদিনের জগ্ন যে কলকাতার স্কুল-শ্রীবনের কোনো ছাপ আমার মনে ধরে

নি। তবে সংস্কৃত স্কুলের ড্রইং মাস্টার চুনীবাবু এবং মর্টন স্কুলের ড্রইং মাস্টারের কথা বলতে হন—কারণ এঁরাই হলেন আমার আদি গুরু।

সংস্কৃত কলেজের স্কুল-বিভাগে ভর্তি হওয়ার প্রথম দিনই চুনীবাবুর সঙ্গে আমার সাক্ষাৎ। বেগুনি বালাপোশ গায়ে চুনীবাবু বসে থাকতেন, মুখে কোনো কথা নেই, বেশ কর্ণা চেহারা। কপালের দু'দিকের পেশি সব সময়ই উঁচু, মনে হয় যেন দাঁতে দাঁত দিয়ে তিনি কথা আগলাচ্ছেন। ছেলেরা স্কুল স্কোলে লাইন দিচ্ছে, কম্পাস দিয়ে গোল করছে। যদি কোনো ছেলে গোলের ভিতরে ফুল করার চেষ্টা করত তাহলে তিনি উদ্বেজিত হয়ে টোবলের ওপর সশব্দে কয়েকটা চাপড় দিতেন ও দৃঢ়কণ্ঠে বলতেন, 'যা বলোছ তাই কর, আগে স্কুল কম্পাস চালাতে শেখ।'।

সংস্কৃত কলেজ ছেড়ে মর্টন স্কুলে এসে যে ড্রইং মাস্টারকে পেয়েছিলাম তিনি বেশ সদাশয় ব্যক্তি। চেয়ারে বসে প্রথমে তিনি বলতেন, 'দেখি তোমাদের পেন্সিল, প্রথমে পেন্সিল কাটতে শেখ।' তারপর পকেট থেকে ছুর বের করে পেন্সিল কাটা শেখাতেন তিনি। ভিনাস পেন্সিল এবং বাবুপানে যেরকম ছাঁচ থাকে, সেবকম নিখুঁতভাবে তিনি পেন্সিল কেটে দিতেন। পেন্সিল কাটা শেষ হতো আর ড্রইং ক্লাসের সময়ও পেরিয়ে যেত।

প্রত্যেক মানুষের সঙ্গে কতকগুলো ছায়া ঘুরে বেড়ায়—মৃত্যুর ছায়া, রোগ-শোকের ছায়া, অপমান-লাঞ্ছনার ছায়া ইত্যাদি নানা ছায়া সদা সাথীর মতো সর্বদা আমাদের অনুসরণ করছে। আমি জন্মেছিলাম সামনে লম্বা অনিশ্চিতের ছায়া নিয়ে। এই ছায়ায় আমাদের পরিবারের সকলের মন আচ্ছন্ন হয়ে ছিল অনেকদিন পর্যন্ত। সকলেরই চিন্তা কি হবে এই ছেলের। মা বলেছিলেন, 'ও নিজের ভাত কাপড় ক'রে খাবে, তোদের কোনো চিন্তা নেই।' ডাক্তার বলছে ছেলে অন্ধ হয়ে যাবে, মোটা চলমা চোখেও ইঁদুলে যার স্থান হচ্ছে না তার কি হবে? 'করে খাবে'—এ হল মা'র মনের আন্তরিক ইচ্ছা। কিন্তু এ ইচ্ছা যুক্তিতে টেকে কি ক'রে? আমিও ধীরে ধীরে চিন্তা করতে শুরু করেছি—কি হবে? স্কুলে যাওয়ার ইচ্ছে আছে কিন্তু স্কুলে স্থান হয় না। আমি স্কুলের বাৎসরিক পরীক্ষা কোনোদিন দিই নি। এই থেকেই বুঝতে পারি, আমি কোনো স্কুলেই বেশিদিন

টিকি নি। এই অবস্থায় এক বগল আলো:এসে পড়ল আমার অনিশ্চিত ভবিষ্যতের ওপর। এই আলোর সন্ধান পেয়েছিলাম আমার দাদা বিজনবিহারীর সাহায্যে।

হারিসন বোড ও কলেজ স্ট্রিটের সংযোগ-স্থলে ফুটপাটের ওপর রেলিং ঘেরা কেটেদাস পালেব দাঁড়ানো মর্মরমূর্তি আজও বোধহয় অদৃশ্য হয় নি। এইখানেই প্রথম আমি চিত্রপ্রদর্শনী দেখি আমার দাদা বিজনবিহারীর পাশে দাঁড়িয়ে। 'বকেলবেলা একজন ভদ্রলোক এই বেলিং-এব ওপব ফ্রেমে-বাধা ছোট ছোট ময়েল পেটিং সাজাতেন। সবই ছিল ভূ-দৃশ্য। দাম পাঁচ থেকে পঁচিশ টাকা। দাদা পূবে পূবে প্রত্যেক ছবিব সামনে গিয়ে স্থবদৃষ্টিতে দেখতেন এবং ভদ্রলোককে নানা প্রশ্ন করতেন। যতদূর মনে পড়ে অয়েল পেটিং কি ক'রে আঁকতে হয় সে কথাই তিনি আর্টিস্টকে জিজ্ঞাসা করতেন। মাঝে মাঝে ছবি বিক্রিও হতো। তারপর একসময় ছবি ও শিল্পী অদৃশ্য হলেন, পরিবর্তে বেলিং-এব ওপর দেখা দিল সস্-পেটিং। এগুলও ছিল ভূ-দৃশ্য। তাবপব একদিন সস্-পেটিং-এব পরিবর্তে বেলিং-এব ওপব দেখা দিল বিভিন্ন ক্যালেন্ডার। জীবব সাজপনা বাধাক্ষুদ্র, ময়ূব ইত্যাদি। এই ক্যালেন্ডারের যুগ আসাব সঙ্গে সঙ্গে দাদাব একজীবন দেখাব শখও মিটল। টেপাথেব ওপব তখন ইউ. বায়, কে. ভি. সেন ইত্যাদ প্রেসে ছাপা ছবি নিয়ে কবিওরাণা বসে। দাম এক পয়সা, দু'পয়সা। ফুটপাথেব ওপর দাদা উবু হয়ে বসে ছবি বাছাই করতেন। অবনাস্ত্রনাথ, স্ত্রবেন গাঙ্গুলি, প্রিয়নাথ সিংহ, নন্দলাল হত্যাদিব ওবিয়েন্টাল আর্ট-এব এই নিদর্শন। এছাড়া বিলিতি ছাব এবং দেশেব বখ্যাও লোকেদেব প্রতিষ্ঠতি পেলেও তিনি কিনতেন এবং বাড়িতে গিয়ে ছাপা ছাব থেকে নকল করতেন। অবশু তাঁর প্রধান আকর্ষণ ছিল ওবিয়েন্টাল আর্ট। কখনো কখনো সহপাঠীবা থাকলে ব্যস্ত হয়ে পড়তেন। বলতেন, 'বিজন ওঠো।' তিনি বলতেন, 'তোমরা যাও, আমি এখানে একটু বসব।'

এই সময় আমার দাদা সংস্কৃত কলেজের স্থল-বিভাগের ছাত্র। স্থলে খেলাধুলো শেষ ক'রে অথবা চ্যারিটি ক্লাব-এর দায়িত্ব শেষ ক'রে তিনি এসে তাঁর অবসর বিনোদন করতেন এই কলেজ স্ট্রিটের মোড়ে। আমি যদিও সংস্কৃত স্থলের টেন্ধ ক্লাস থেকে বিদায় নিয়েছি, কিন্তু ভাইদের সঙ্গে বকেলবেলা স্থলে যাওয়া বারন ছিল না। এছাড়া তাঁর আর একটি আকর্ষণের স্থান ছিল বোঁবাজার স্ট্রিটের ওপর পুরনো বাজার—যার নাম পরে হয়েছে চোরা বাজার। পুরনো বাজার আমাদের কাছে ছিল মন্ত বাত্বরের মতো। সেখানে ছবি ও ছবির বইয়ের অস্তাব ছিল না।

বাজারে ঢুকেই পাওয়া যেত ছবির দোকান। দেওয়ালের প্রায় সবটাই ঢাকা ফ্রেমে বাঁধা অয়েল পেন্টিং। তারপর বাজারের ভেতর নানা জিনিস—কোট-পাতলুন, চামড়ার লেগিং, ছুরি-কাঁটা-প্লেট। এইসবের সঙ্গে সাজানো থাকত সোনার জাল বাধানো মোটা মোটা বই। আর পাওয়া যেত নানাবকমের স্টেনসিল কবা মহৎ বাণী : ‘Lead me in Thy truth and teach me His will’ ইত্যাদি।

এমনভাবেই সন্ধ্যা কাটে প্রধানত কলেজ স্ট্রিটের মোড়ে, দৈবাৎ ঘোবা হয় পুরনো বাজারে। সেদিন আমরা বাড়ি ফিরছি, হঠাৎ দাদার নজরে পড়ল একখানা শাইন-বোড —‘আর্ট স্টুডেন্টস, দোতলা’। দাদা ও আমি সিঁড়ি বেয়ে দোতলায় উঠেই দেখলাম জাম মাজুব দিয়ে মোড়া এ ফ্যানা ছোট ঘর, ভেতরে মাটিতে বসে ছিলেন আর্টিস্ট। মাজুব পাতানো ঘর দেখেই দাদা চমৎকৃত হয়ে বললেন, ‘এক সুন্দর সাজানো।’ ভেতরে দেওয়ালে কয়েকখানি নগ্ন নারীমূর্তি—কালিতে কবা। একখানা ছিল অয়েল পেন্টিং, পুঙ্খ নগ্ন নারী—আর্টিস্টের পেছনে দেখা যাচ্ছে। আর্টিস্ট কেবলই দাদাকে বলছেন, ‘এসব ছবি আটেব দৃষ্টে দেখতে হবে। আটেব দৃষ্টিতে অম্লান কিছু নেই। নগ্নতাই হল শ্রেষ্ঠ সৌন্দর্য।’ দাদা এসব জ্ঞানতে চাইছেন না। তিনি জ্ঞানতে চাইছেন ‘ক’বে হাঁওয়ান ইংক দিয়ে এই ছবিগুলি আঁকা হয়? এই আর্টিস্টের কাছেই প্রথম আমি ভবানীচরণ লাহাব নাম শুনেছিলাম। আর্টিস্ট বলছিলেন, ‘ভবানী লাহা বড়লোক, নিজের মাইনে করা মডেল আছে, তাই তিনি এত ভাল ছাব করতে পারেন। আমরা মডেল রাখতে পার না, তাই আমরাই এত অসুখবো।’ মাসখানেক পরে যখন একদিন আর্টিস্টের স্টুডেন্টে যাওয়া হল, দেখা গেল সেইখানে আর্টিস্ট নেই, সেখানে হয়েছে দর্জির দোকান।

আসল কথা, দাদার আর্টিস্ট হবার আন্তরিক ইচ্ছে ছিল। আট স্কুলে তিনি তৎকালীন অধ্যক্ষ পাসি ব্রাউনের সঙ্গে সাক্ষাৎও করেছিলেন। ভর্তিও হতে পারতেন। কিন্তু আর্টিস্ট হয়ে জীবকা উপার্জন করা যাবে, এ কল্পনা তখন অনেকেই করতেন না। কাজেই ভাগ্যচক্রে দাদা হলেন শিবপুর কলেজের পাঠ করা মাইনিং ইঞ্জিনিয়ার, আর আমি হলাম পেশাদার শিল্পী। যদিও দাদা ইঞ্জিনিয়ার হলেন, কিন্তু দাদার ছবি আঁকা বন্ধ হয় না।

প্রায় সারা জীবনই তিনি কাটিয়েছিলেন ধানবাড়ি অঞ্চলের রেল কলোনিতে।

মাইনিং ইঞ্জিনিয়ারেব সচল ব্যস্ত জীবনেব মধ্যে তাঁর ছবি আঁকা একদিনের জন্তেও বন্ধ হয় নি। বাগানের ফুল, বন্ধুদের প্রতিকৃত্ত, গল্ফ খেলা, কয়লাখনির ছোটবড় দৃশ্য—এইসব তিনি যেমন করতেন, তেমন তিনি বন্ধু-পত্নীদের অনুরোধে সেলাইয়ের ডিজাইন ছড়িয়ে গেছেন প্রায় কয়লাখনির সমস্ত পরিবাবেব মধ্যে। নববর্ষ খ্রীস্ট-উৎসব ইত্যাদি সময়ে বিজ্ঞানবিদ্যাবী ছুটি পেতেন অফিস থেকে। ঘরে বসে তৈরি হতো ক্লাব সাজাবার নানা প্রকারেব নকশা। আহাব নিদ্রা ভুলে দিবারাত্র তিনি এই কাজ নিয়ে ব্যস্ত থাকতেন। আমি যখন উপাঙ্গনক্ষম, তখনো আমার ভাই রং, তুলি, কাগজ, দবার, পেন্সিল আম'কে সববাবাহ কবতেন। তিনি শিল্পীর মতোই জীবন কাটিয়েছেন, কিন্তু জগৎ নাম বেখে যেও পারেন নি। আমি আরো অনেককে জানি খাব সাবা জীবন শির সংগীত ইত্যাদি নিয়ে জীবন কাটিয়েছেন। এঁদের দেখেই আমার ধাবণা হয়েচে যে সৃষ্টির উৎস মানুষের অন্তরের বস্তু। তাব প্রচাব বহু পরিমাণে নির্ভব করে পারিপাশ্বিক অবস্থার উপর। একজন অধ্যাত, অতি সাধারণ লোকের কথা শুনে ভাল না লাগারই কথা। শিল্পের জগতে প্রবেশের মুহূর্তে আমার দাদার উৎসাহ ভুলে যেতেও আমি পারি নি। হাততালির উৎসাহ জীবনে কতটুকু শক্তি যোগায়, কিছুই নয়। কিন্তু ভালবাসা, যত্ন, আত্মপ্রত্যয় জাগিয়ে দেবার মতো বিশ্বাস—এই হল জীবনের পাথর।

এ পর্যন্ত আমার জীবনে বাইরের কোনো প্রভাব পড়ে নি। সেসময়ের বালক-যুবক-বৃদ্ধ কাউকেই আমি চিনি নি, কেবল চিনেছি আমার বাবা মা দাদা দিদি ও বোদীদের। তাই পরিবারের প্রভাব আমার জীবনে বিশেষ তাৎপৰ্যপূর্ণ। আমাদের পারবারে জ্ঞানচর্চার স্বেযোগ ছিল যথেষ্ট, কিন্তু ভক্তির পথ অনুসরণ কবার বিশেষ স্বেযোগ ছিল না, বাধাও ছিল না। সোজা কথায় আমাদের পরিবারে কেউই পিউরিটান ছিলেন না। তাই নীতি-বিছালয়ের উপদেশ আমাকে শুনে হয নি। এ প্রসঙ্গে মনে পড়ে আমার বাবা-মার দুটি উপদেশ।

আদর্শ জিনিসটা একরকমের সংক্রামক ব্যাধির মতো। শরীরে প্রবেশ ক'রে, মানুষের ব্যক্তিত্বের মধ্যে স্থান ক'রে নেয়, তারপর তার প্রভাব চলতে থাকে সারা জীবন। আমার বাবা বিপিনবিহারী বলতেন, 'মানুষকে কখনো লাঞ্ছিত করবে না, কখনো বঞ্চিত করবে না।' তাঁর পুত্রদের সকলকেই এই একই কথা

বলেছিলেন। বোধহয় জীবনে লাঞ্ছিত ও বঞ্চিত ভালভাবেই হয়েছিলেন বলে তাঁর এই অভিজ্ঞতাটি ছেলেদের জানিয়েছিলেন। ‘ঋণ নিয়ে শোধ দেবে। শোধ দিতে গিয়ে যদি অনাহারে থাকতে হয় তাও থাকবে।’ যতদূর জানি ভাইদের মধ্যে কেউই কাউকে লাঞ্ছিত বা বঞ্চিত করেন নি এবং ঋণ নিয়ে কখনো ভুলেও যান নি। আমার মা অপর্ণা দেবী বলেছিলেন, ‘মানুষকে বিশ্বাস ক’রে ঠকা ভাল, অবিশ্বাস ক’বে জেতার চাহতে।’ আমি স্বীকার করতে বাধ্য যে আমার মায়ের এই উপদেশ অক্ষরে অক্ষরে পালন করতে আমি পারি নি, আবার ভুলেও যাই নি। তাঁর এই উপদেশেব গভীর তাৎপর্য ক্রমে আমি উপলব্ধি করতে পেরেছি। ভালভাবেই আমি লন করেছি যে নিজের দুর্বলতাই অবস্থাসের সবপ্রধান কারণ। মনুষ্যত্ব বিকাশের পথে সন্দেহ জিনিসটা বেশ ক্ষতিকর। অবশ্য সন্দেহের ছায়া সাংসারিক জীবনে কিছু লাভ হয়ত হয়, তবু মনে হয় মায়ের এই আদর্শ উপেক্ষণীয় নয়।

বাবা ছেলেবয়সে পয়সা দেখেছিলেন এবং তাঁর মন থেকে প্রথম জীবনের কথা কখনোই মুছে যায় নি। অপরদিকে আমার মা ছিলেন পণ্ডিতের কন্যা, সেজা কথায় সাধারণ ঘরের মেয়ে। আমাদের ভাইদের মধ্যে অনেকেরই কোতুহল ছিল আমাদের পূর্বপুরুষের কীরকম বড়লোক ছিলেন জানতে। মাকে অনেকবার এ প্রশ্ন করা হয়েছে, কিন্তু মা বলতেন, ‘যা গেছে তা নিয়ে ভেবে আর কি লাভ, যা আছে তাইতে তোরা খুশি থাক, এই আমি চাই।’

ইতিমধ্যে আমার ভাস্কর দাদা বনবিহারী বদলি হয়ে চলে গিয়েছেন গোদাগাড়ির রেল-কলোনির ভাস্কর হয়ে। শুনলাম মা ও আমি যাব গোদাগাড়িতে দাদার কাছে থাকতে। কলকাতার বাইরে যাবার সুযোগ এই আমার প্রথম। স্বাস্থ্যের উন্নতির জন্যই কলকাতার বাইরে যাবার ব্যবস্থা হয়েছে।

খড়ের ছাউনিওয়ালা বেশ বড় বাংলাতে আমরা এসে উঠলাম। তেতরে উঁচু পাঁচল-ঘেরা উঠোন, বাঁদিকে একসারি ঘর, ডানদিকে আর একসারি খড়ের ঘর। এই ঘরগুলির মধ্যেই রান্না, তাঁড়ার, গুদাম এবং চাকর থাকবার ব্যবস্থা ছিল। ঘর থেকে বেরিয়ে বারান্দায় দাঁড়ালে দেখা যায় মানকচুর বাড়।

ইতিপূর্বে খড়ের ঘরেও কখনো থাকি নি আর মানকচুর গাছও কখনো দেখি নি। মস্ত বাগান, একদিকটা কলাগাছের বাড়ে প্রায় অন্ধকার হয়ে আছে, আর বাকি

অংশ, আগাছায় ভরা, মাঝে মাঝে বিলিতি বেগুনের গাছ। আমাদের বাঁধুনি ও তাব জী বাড়িতেই থাকে। বাঁধুনিব নাম মহাদেব। সমস্তিপুর আব গোদাগাড়ি ছাড়া আব কোথাও সে যায় নি। মায়ের সময় কাটে এদের সঙ্গে গল্প করে ও বান্না ক'বে। বাড়িব পেছন সামনে রোপঝাড়ের মধ্যে দিয়ে লম্বা হয়ে উঠেছে বড় বড় গাছ, যেন মাটি থেকে আকাশ পর্যন্ত সবুজের প্রাচীর। সকালে দাদা যান হাসপাতালে, মা যান ব'ল্লাঘবেব দিকে, আর আমি একা বাইবে ঘুবে ঘুবে দেখি গাছ। দুবে একটা ছাতিম গাছ, ছাতাব মতন পাতা মেলে উঁচু হয়ে উঠেছে অনেকখানি। এই গাছেব চাবিদিকে ঘুবে বেড়াই। অগাছ গাছেব সঙ্গে এর আকাবপ্রকাব পাতা কিছুই মেলে না, তাই এই গাছেব প্রতি ছিল আমার বিশেষ আকর্ষণ।

য •দুব দেখা যায় সবই সবুজ। বৌদ্র যেমন বাড়তে থাকে, চাবদিকের রোপ বৌদ্রের আভা লেগে হলে হয়ে ওঠে, আব নাকে আসে তীব্র ছেঁচানুলাব গন্ধ। কতকগুলো রোপঝাড়ের গন্ধ এত তীব্র যে হাত দিলে হাত গন্ধ হয়ে যায়। ছাতিম গাছ পেরিয়ে হাঁটু পবিমান ঘাস ও দুর্গন্ধওয়ালা রোপেব মধ্যে দিয়ে একটু এগিয়ে গেলেই দেখা যায় বাবলা বন এবং বনেব ফাঁকে ফাঁকে বড় বড় ঘন পাতাওয়ালা আম গাছ, কাঁঠাল গাছ। সবই দেখি, কেবল মানুষ দেখতে পাই না।

অনেকবাব আমি গোদাগাড়িব দৃশ্য আঁকবাব চেষ্টা করেছি, কিন্তু কখনো সফল হই নি। বালকবয়সেব এই যে নির্জনতাব অভিজ্ঞতা, বোধহয় কোথাও কোথাও আমাব ছবিতে প্রকাশ পেয়েছে। দুপুববেলা হাসপাতাল থেকে দাদা বাড়ি করেন, স্নানাতাব শেষ ক'বে তিনি খাটে বসেন, বলেন, 'নিয়ে এস W. W. Jacob-এব বই।' খুঁজতে দেরি হলে বানানও বলে দেন, কিন্তু নিজে ওঠেন না। তারপর খুঁজে পাই W. W. Jacob-এর বই। চকচকে মলাট, দাড়িওয়ালা টুপিপবা পাইপমুখে। কোনোটাতে থাকে জাহাজ আর নাবিকের ছবি। দাদা লম্বা হয়ে শুয়ে বই পড়েন ও মাপে মাঝে হো হো করে হেসে ওঠেন।

বিকেল হলে কয়েকখানা চেয়াব বাইবে রাখা হয়। লোকজনের আগমন কমই হয়। প্রায় প্রতিদিনই স্ত্রানিটাবি ইন্সপেক্টর আসে। আধা বাংলা, আধা হিন্দিতে তার কাজের কথা বলে যায়। চিকিৎসাস্থলে একজন পুলিশ অফিসারের সঙ্গে আলাপ হয়েছিল। পায়ে লেগিং, ব্রিচেস, কোট, কোমরে পিস্তল। বিকেলবেলা পুলিশ অফিসার, দাদা ও আমি, তিনজনে বসি। হুঁজনের মধ্যে চুরি-

ডাকাতির গল্প হয়। তাবগব একসময় সঙ্গে হয়ে আসে। লণ্ঠন হাতে একজন লোক আসে। পলিস ইন্সপেক্টর বিদায় নেন। দাদা আমাকে তখন পাষচারি করতে কবতে তাবা দেখান। চশমায ভেতর দিয়ে তারা দেখি—কালপুঙ্খ, পেষ্ট বেথাব ইত্যাদি। ডনসমাগম দেখে দুটো দেশি কুকুব যাওয়াত করে বাড়িতে। পাষ সময়ই বিনা নিমন্ত্রণে তাবা আমাদের পায়েব কাছে বসে থাকে।

বাইবে অন্ধকাব গাট হ'য় অ'স, লণ্ঠন জ্বলে আমবা ভেতবে যাই। ভেতবে দবেব মবো গল্প শুরু হয়। প্রায় সময়ই মহাদেব এসে বসে। সে গল্প কবে সমস্তি-পূর্বব। সমস্তিপূব যে মস্ত শহব সেইটাই সে নানাভাবে প্রকাশ কবতে চায়। ললকাতাব গল্প শুনে প্রায়ই সে বিশ্বাস কবতে চয় না, বলে সমস্তিপূবেব চাইতে বড় শহব আব নেই।

দাদা আমাকে দাবা খেলা শখাচ্ছেন। মাঝে মাঝে তাঁর সঙ্গে দাবা খেলতে হয়। আমবা খেতে বসি শাশুদায়, আব লণ্ঠনেব আলোয় চাবিদিকেব ব্যাঙ এসে তড়া হয় কোঁ খেতে। প'শব প' এক ঘবে দাদা অ'ব অ'মি, অ'ল ঘবে মা। বিছানায় শুয়ে অ'লক্ষণ গল্প হয়। দনে দাদা যেসব গল্প প'ভেন, তাব গল্প বলে যান। ঘুমেব আশে'শ শুনেত 'ই, দাদা ও মা গল্প ক'ব চলেন।

জীবন ৭ ম'স'ল হয়ে উঠেছে মহাদেবেব সঙ্গে পেষ্ট অ'কিস যাই। টিনেব ছাত্তওয়ান ছোট পেষ্ট অ'কিস। প্রথ'নও লোকজনেব ভিড় বেশি নেই। চার-দিকেব দৃশ্য একটীবকম সবুজেব আভা লাগা হলদে এবং সেই ছোঁচামূলাব গন্ধ, পেষ্ট অ'কিস থেকে চিঠি'এ নিয়ে বাজাব হয়ে বাড়ি দিবি। বাজাবে বড় বড় চিকল মাছ বই, বাতলা—১ টাকা খে'প পাচ টাকাব মবো যে কোনো একটা ম'ছ কেন' যে ত পান। ব'দ'স বলে 'বাজাব'ব ভিড'—কিছু গোদাগাড়িব বাজাব সচক্ষে একথা প'ভেন। এত মাছ, এত ব'বিক'কা'বি কে যে কেনে। মহাদেবেক জিজ্ঞেস করি। মহাদেব বলে অনেক লোক আছে। বাজারে আমি বেশি ভিড কো'নোদিন দেখ নি। হাসপাতালে যাই বেড়াতে। খেডেব ঘবে ডাক্তার বসেন, পাশে ছোঁচা বেড়া নেওয়া কমপাউণ্ডারব ঘর, টেবিল, শিশি-বোতল। হাসপাতালে বেশ যাদের চিকিৎসা করা হবে তাদের জন্য আর একখানা লম্বা খেড়ের ঘর।

গোদাগাড়িতে ম'ম্বষ বেশি দেখি নি, কিছু সাপ দেখেছিলাম অনেক। গোখ'রো, চন্দ্রবোড়া, ঘুবিতে, বোড়া ইত্যাদি নানা সাপ। তবে গোখ'রো সাপই ছিল

সর্বপ্রধান আর গোখরো সাপের সাক্ষাৎ পেতেও অসুবিধে হতো না। রান্নাঘরে উত্তনের কাছে ছুঁটের গানায়, সিঁড়ির ওপর, যে কোনো সময় গোখরো সাপের সাক্ষাৎ পাওয়া যেত। আমাদের শোবার ঘরের কোনো গর্তের মধ্যে একদিন একটা গোখরো সাপ ঢুকছিল। মহাদেব গেল ছুটে হাসপাতালে সাপ মারার লোক ডাকতে। সাপ মারায় সিক্তহস্ত হরিহর এল, এক হাতে নির্জলা ফেনাইলের বোতল আর এক হাতে লাঠি। নির্জলা ফেনাইল ঢালা হচ্ছে গর্তে আর হরিহর বলছে, ‘কই সাপ তো বেরোচ্ছে না, সাপ বোম্বয় নেই,’ বলে হরিহর আর একবার ফেনাইল ঢাকতে বাবে, এমন সময় লাঠির মতো সোজা হয়ে বিছানার দিকে ছিটকে বেরিয়ে এল গোখরো সাপ, যেন উড়ন্ত সাপ! চক্ষের নিমেষে হরিহর সেই উড়ন্ত সাপকেই লাঠির এক ঝা দিল। সাপের কোমর সম্পূর্ণ ভেঙে গেছে, কিন্তু মরে নি। তারপর সাপ মারতে আর বেশি সময় লাগে নি। যেমন মোটা তেমনই লম্বা। হরিহর বলল, ‘খোলস ঝাড়া সাপ কিনা, তাই এত তেজ।’

একদিন দুপুরে অনেকগুলো লোক বেশ বড় আকারের এক মরা কুমির ডাক্তারের বাড়ির সামনে এনে কেলল। রেললাইনের ধারে কুমিরটাকে পাওয়া গিয়েছিল। সম্ভবত দুর্ভাগা কুমির দুপুরে জল থেকে উঠেছিল রোদ পোহাতে। ক্রমে নড়া-চড়া করতে করতে এসে পৌঁছেছে রেললাইনের ধারে। আশেপাশের লোক ছুটোছুটি করে কোথা থেকে একটি লোহার ডাঙা নিয়ে এসে হাঁ করা কুমিরের মূখের মধ্যে ঢুকিয়ে দিয়েছিল। কুমির যতই সামনের দিকে এগিয়ে আসে ততই লোহার ডাঙা ঢুকে যায় পেটের মধ্যে। সেই সঙ্গে লোহার ডাঙা ও লাঠি পিঠে মেরে কুমিরকে শেষ করতে বিলম্ব হয় নি। কিছু বক্শিশ পাবার আশায় কুমিরকে টেনে আনা হয় ডাক্তারের বাড়ির সামনে। কুমির দেখে আমার ডাক্তার দাদার ইচ্ছে হল কুমিরের চামড়া দিয়ে একটা ব্যাগ তৈরি করা। তারপর দড়ি বাঁধা কুমিরকে টানতে টানতে সকলে নিয়ে গেল হাসপাতালের দিকে। পাঞ্জাবি পরতে পরতে দাদাও চললেন তাদের সঙ্গে। বিকেলবেলা দাদা লোকজন সমেত ফিরলেন কুমিরের চামড়া নিয়ে। চামড়া উলটে কেলে সমস্ত চামড়ার ওপর প্রচুর পারমাণে ছুন ছড়ানো হল। ঠিক হল সকাল থেকে আমি চামড়া পাহারা দেব। রোজ ছুন ছিটিয়ে, স্কোন্ধুয়ে শুকিয়ে ট্যানিং করা হবে। দিনে দিনে পচা চামড়ার দুর্গন্ধ বাড়িতে ঢেঁকা যায় না। কুকুরের কামড়ে চামড়ার ধারগুলো প্রায় শেষ হয়ে আসছে। আমি আমার কর্তব্যপালন করছি।

হুন ছেটাই, চামড়া টেনে টেনে এক জায়গার থেকে আর এক জায়গায় রোদ্দুবে নিয়ে যাই। এইভাবে আর শুকনো কুকুরের দংশনে ক্ষতবিক্ষত কুমিবেব চামড়াব প্রায় অবশিষ্ট কিছুই বইল না, পিঠের অংশটা ছাড়া। ট্যানিং পর্ব শেষ হল।

ক্রমে ক্রম গোদাগাড়িব জীবন অভ্যস্ত হয়ে আসছে। বাইবে বেরিয়ে মা আব বলেন না যে এ কোন জঙ্গলে এলাম। ইতিমধ্যে মা মহাদেবেব জীর কাছে ঘাস দিয়ে ঝুড়ি, কোঁটো ইত্যাদি বুনতে শিখেছেন এবং দুপুঁটো তাঁব মহাদেবেব বউয়ের সঙ্গে বসে বসে গল্প ক'রে আব ঝুড়ি বুনে ভালই কাটে। এই অবস্থায় দাদা একদিন হাসপাতাল থেকে ফিরে বললেন, 'আমাদেব বনবাস শেষ হয়েছে, বদলি খবর এসেছে।'

জিনিসপত্র বাঁধাছাঁদা হল। ফিরে এলাম বলকাতাব শানবাঁধানো শহবে। বাড়ির জিনিসপত্র নামানো হল, আব সেই সঙ্গে নামানো হল 'স্পিচ ভবা বড একটা কঁদের জাব ভেতবে মুঠা পরিমাণ চওড়া ছোটো গোখুবো সাপেব মাথা। জাবেব ওপব লেবেব দেওয়া, ওপবে লেখা : 'গোদাগাড়িব স্মৃতি'।

গোদাগাড়িব পবেই আমার বালককালের অভিজ্ঞতা পাক্শি শহরকে কেন্দ্র ক'বে। দাদা তখন পাক্শি শহবে বেলের ডাক্তার। গোদাগাড়িব মতো পাক্শি শহর পণ্ডব-বর্জিত দেশ নয়। এই শহরের বিশেষ ঐতিহ্য গড়ে উঠেছে হাড়িজ ব্রিজ নির্মাণের কাল থেকে, যে ব্রিজের নাম পবে হয়েছে 'সাবা ব্রিজ'। সাবা ব্রিজ ও বেল স্টেশনের থেকে মাইল খানেকের মধ্যে দোতলা বাড়ি, ওপবে ডাক্তারের কোয়ার্টার, নিচে হাসপাতাল। সামনে বাগান, সবুজ লন, লনে কয়েকজন মালি জল দিচ্ছে, আগাছা তুলছে। লনের মাঝখানে মস্ত স্থলপদ্মের গাছ—কি তার শোভা। কুঁড়ি খুলে বেবিয়ে আসে ধবধবে সাদা ফুল, ক্রমে গোলাপি থেকে লাল হয়ে পোড়া লোচার মতো বং হয়, তাবপব রাবে যায় সবুজ ঘাসেব ওপর। স্থলপদ্মের গাছ সাবাজীবন দেখেছি, কিন্তু এত বড় গাছ পরে কখনো আব আমি দেখি নি।

বাড়ির মধ্যে মাছুরেব অভাব নেই। বাবা, মা, বৌদি, দিদি, দাদা-দিদির ছেলেমেয়ে। বলকাতা থেকেও ভাইবা আসেন। বাড়িব মধ্যে আনন্দের হাসির বোল ওঠে, তার সঙ্গে মিশে থাকে বাচ্চাদের চিংকার, হাসিকান্না। একতলায় ডাক্তারের

ঘর, ডাক্তারের ঘরের অন্তর্দিকে আর একখানা ঘরের মধ্যে পর্বতপ্রমাণ জমা করা আছে কাঠের splint, ব্রিজ তৈরির সময় এইসব ডাক্তারি সরঞ্জামের প্রয়োজন হতো প্রতিদিনই। আজ সেগুলোর ওপর ধুলো জমছে। দৈবাৎ এক-আধখানা বের হয়, কিন্তু কাজে লাগে না। সাহেবের মাপে তৈরি হাত-পায়ের মাপের সঙ্গে পাবনা জেলার মানুষদের হাত-পায়ের মাপের পার্থক্য অনেক।

আমরা চয় ভাই একই বাড়িতে থেকে, একই সঙ্গে মানুষ হয়েছি—কিন্তু বড় হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে এক এক ভাই স্বতন্ত্র হয়ে আমার সামনে উপস্থিত হয়েছিলেন। যেমন কেঐদাস পালের স্ট্যাচুর সামনে চিনেছিলাম বিজনদাদাকে, গোদাগাড়িতে পেয়েছিলাম ডাক্তারদাদাকে, পাক্ষিতে এসে পেলাম আমারই ওপরের ভাই বিমানকে।

সকালবেলা বিমানের সঙ্গে আমি বেরিয়ে যাই অ্যাডভেঞ্চার করতে। পদ্মার ধারেই পাক্ষি শহর। ওপারে সারা ঘাট। দৃষ্টশক্তি হাঁদের ভাল তাঁরা রবীন্দ্রনাথের শিলাইদহের কুঠিবাড়িও দেখতে পান। পদ্মার ধার দিয়ে আমরা হেঁটে যাই বহুদূর। একদিকে বাগানওয়াল বাড়ি। বিকেলবেলা জেলেনোকো পাড় ঘেঁষে চলে। পাড়ের ওপর মাছ কিনবার জন্ত লোক দাঁড়িয়ে যায়, মাঝে মাঝে দু-একজন মেমসাহেবও দেখা যায়। তারপর নদী বেকে গেছে, হাট বাজারের দিকে। কিরে আসি আমরা আবার নদীর ধারে ধারে নানারকমের পাখিদের আওয়াজ শুনতে শুনতে।

আর একদিন সকালে চলি আমরা বিখ্যাত পাবনা রোড লক্ষ্য করে। দীর্ঘ পাবনা রোড। একদিকে ঘন বাবলা বন। বাবলা বন হল আমাদের প্রধান আকর্ষণের স্থান। গোদাগাড়িতে দেখেছি ছাতিম গাছ। এখানে বাবলা বনের ফাঁকে ফাঁকে দেখা গেল লম্বা শিমূল গাছ। একদিন বাবলা-শিমূল মেশানো বনের মধ্যে অনেকখানি আমরা চলে গিয়েছি, অকস্মাৎ বিমান ধমকে দাঁড়ালো, বলল, ‘ওই ছাখ, কত হাড়। এত হাড় এখানে এলো কি করে?’ তারপরই তার চোখে পড়ল কয়েকটা শকুন। ওপর দিকে তাকিয়ে বিমান বললে, ‘গাছেও অনেকগুলো শকুন।’ তারপরই বিমান আমাকে বলল, ‘কিরে চল।’ বেরিয়ে এসে বলল, ‘আর একটু হলেই শকুন আমাকে তড়া করত।’ আমি হাড়গুলো দেখেছিলাম, কিন্তু শকুন আমার চোখে পড়ে নি।

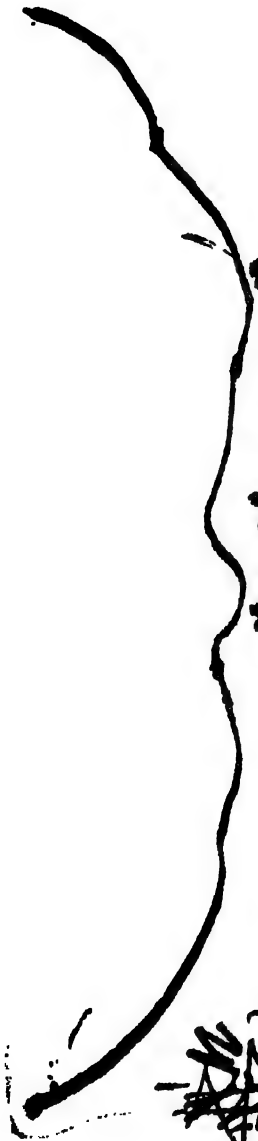
ইতিমধ্যে গুলেল ছুঁড়বার উপরন্তু একটা ধুক্ক তৈরি হল। মাটির গুলি তৈরি

11/11/11
making

11/11/11
making

11/11/11

11/11/11



হল ও শুকানো হল। বেহারি ঠেলাওয়ালাদের একজন মাটির গুলি পুড়িয়ে দিল। শুরু হয় শিকারের তোড়জোড়। এতদিন ছিল উদ্দেশ্যহীন ভ্রমণ, এখন ঘুরেবেড়ানো হয় পাখি মারার উদ্দেশ্যে। এবার, পাখি মারার উপযুক্ত সাজ-সরঞ্জাম নিয়ে ফিরে আবার আমরা যাই পাবনা বোডের ওপব সেই বাবলা বনে। গুলি ছোঁড়া হয়, কিন্তু পাখি মবে না।

সেদিন বিকেলে অনেকদূর পর্যন্ত পাবনা বোডের ওপব বেড়িয়ে ফিরে আসছি বাড়ির দিকে। ফেরবার পথে একটা ছোট গ্রাম পাব হতে হয়। গ্রাম ঘিরে বাঁশ-ঝাড়। চট করে বিমান ধলুক তুলে নিয়ে গুলি ছুঁড়লো এবং সঙ্গে সঙ্গে উল্লাসে চিৎকারে উঠে বলল, ‘পাখিটাব লেগেছে।’ দৌড়ে গেলাম, ছোট্ট একটা সবুজ মকনটা পাখি। বক্তাক্ত দেখে পাখি পড়ে আছে মাটির ওপব। ল্যাজের অংশ এবং মাথাব অংশটা ছাড়া সবটাই বক্তাপিণ্ড। প্রথম লক্ষ্যভেদ। এতদিন বিমান নাকশে গাছে যেখানে পেবেছে গুলি ছুঁড়েছে, আব ব্যর্থতা নিয়ে বাড়ি ফিরেছে। আজ তাব প্রথম লক্ষ্যভেদ, কিন্তু মনে তাব আনন্দ নেই। বেশ কিছুক্ষণ পাখিটাব নৈকে তাকিয়ে বইল, তাবপব বলল, ‘এত ছোট পাখি, আব আমি পাখি মাবব না।’ যত্নে তৈব পোডামাটিব গুলি বাস্তায় ফেলে দিয়ে ধলুক হাতে আমবা বাড়ি ফিবে এলাম। ধলুকখানার কি হল তা আমি জানি না, তবে পরের দিন থেকে শুরু হল আমাদের পুনরায় নিরুদ্দেশ ভ্রমণ।

সেদিন সারা সকাল বৃষ্টি হয়ে দুপুরেব দিকে বৃষ্টি বন্ধ হয়েছে। আমবা বেরিয়ে মাঠের ওপর দিয়ে চলেছি। বাড়ি থেকে বেশি দূবে নয়, হঠাৎ বিমান আমবা ঠাতখানা চেপে ধবে বললে, ‘আখ, কতবড় সাপ।’ বাসের ওপব কিতবে মতো একটা বস্ত। সেই কালো কিতোটোর শেষও দেখা যাচ্ছে না, শুকও দেখা যাচ্ছে না। বিমান আমাকে সেইখানে দাঁড়াতে বলে নিজে এগিয়ে গিয়ে আকাশ কাটা চিংকার কবে বলে উঠল, ‘সাপ নয় বে, মাছ।’ সাবি সারি, কৈ মাছ, পাশেব জলা জমি থেকে কানকো মারতে মাবতে এগিয়ে চলেছে একটা গাছেব দিকে। ইতিমধ্যে গাছেব গুঁড়ি ধরে কতকগুলো কৈ মাছ ডালপালাব উপব উঠেছে এবং মাঝে মাঝে মাটিতে পড়েও থাকে। ঢালু জমি থেকে বৃষ্টির জল গড়িয়ে চলেছে, সেই জলের উট্টোদিকে কৈ মাছবা অভিযান চালিয়েছে। অপূর্ব সে দৃশ্য। হযত নয়-দশ বছর বয়স হবে, কিন্তু সেই অপূর্ব দৃশ্য এখনো মনে আছে এবং অনেককে এই গল্পও করেছি। বিমান বলল, ‘এতগুলো মাছ ছেড়ে দিয়ে যাওয়া তো চলবে না।’ সে চট করে পাঞ্জাবিটা

থলে, তাই দিয়ে একটা থলে ক'রে ফেলল। তারপর থলেতে মাছ ভরার পালা। বেশ বড়সড় মাছের পুঁটলি নিয়ে আমরা বাড়ির দিকে রওনা হলাম।

বাড়িতে পৌঁছে বিমান হাঁক দিয়ে বলল, 'দেখে যাও কত বড় সাপ।' বলার সঙ্গে সঙ্গেই মাছগুলোকে ছেড়ে দেওয়া হয়েছে বাইরে বারান্দার ওপর। 'কোথায় সাপ' বলতে বলতে ঘর থেকে বাচ্চা-কাচ্চা সমেত সকলে বেরিয়ে এসেছে। বাচ্চাবা এতগুলো কৈ মাছের কিলবিল ক'রে চলা দেখে চিংকার ক'রে উঠল, ভয়ে না! আনন্দে, তা অবশু তখন আমি বুঝি নি।

এক বৈকালের এই ঘটনা আমার মনে চিরস্মরণীয় হয়ে আছে। কোনো মহৎ কীর্তি নয়। তবু জীবনের অমূল্য সঞ্চয়, কারণ ছেলেবেলা জীবন্ত হয়ে থাকে এই সব সত্যিকে আশ্রয় ক'রে।

হাসপাতালের অনতিদূরে অতিকায় এক অশথ গাছ। সম্ভাব অঙ্ককার ঘনিষে আসে, আর দোতলার বারান্দায় বসে আমবা শুনি হুতুম পেঁচার হুম্ হুম্ ডাক। ডাক্তার দাদার লোকবল যথেষ্ট। লোক দিয়ে একদিন হুতুম পেঁচা ধরা হল। হুতুম পেঁচা দিনের আলোয় কেন দেখতে পারে না, দাদা সেটা বুঝিয়ে দেবেন। পেঁচাকে এনে প্রথমেই সিঁড়ির নিচের চোখ দেখবার অঙ্ককার ঘরের মধ্যে ঢুকিয়ে দেওয়া হল। চোখ দেখবার অঙ্ককার ঘবে ঢুকতেই ভেতর থেকে আওয়াজ হল হুম্ হুম্। হুতুম পেঁচার ভয় ভেঙেছে বলে যখন মনে হল তখন তাকে বের ক'রে আনা হল বাইরে দিনের আলোতে। সিমেন্ট করা মেঝের ওপর ডানা বাঁধা হুতুম পেঁচা মূর্তির মতো স্থির হয়ে আছে। কাঠের সিঁড়ি, ছাত থেকে ঝোলানো ইলেকট্রিক বাতির ঝাড়, পাস্তুর ফিলটার, ঘড়ি—এরই মাঝখানে বড় বড় হলদে চোখওয়ালা হুতুম পেঁচা। অভাবনীয় এক অভিজ্ঞতা! কেবল আমি নই, বড়রাও খানিকটা হকচকিয়ে গিয়েছিলেন, পেঁচাকে এইরকম এক পরিবেশের মধ্যে দেখে। এখন মনে হয় মাহুঘের মধ্যে হুতুম পেঁচা দেখেছিলাম, যেন একখানা সুররিয়েলিস্ট ছবি।

বালকবয়সের অত্যন্ত তুচ্ছ সব ঘটনা, কিন্তু সেগুলোকে কোনো মাহুঘই তাকিল্য করতে পারে না। জীবনপ্রভাতের নির্মল আলোর মতোই এইসব স্মৃতি উজ্জ্বল হয়ে থাকে মাহুঘের মনে। খাঁদের সঙ্গে জড়িয়ে আছে এইসব ছোটখাটো স্মৃতি তাঁদের সকলেই সংসার ত্যাগ করেছেন, কিন্তু তাঁদের স্মৃতির সঙ্গে জড়িয়ে আছে স্থলপদের গাছ, কৈ মাছের বাঁক, আর হুতুম পেঁচা।

ইতিমধ্যে বিমান দিকিকে নিয়ে কলকাতায় চলে গেছে। আমি একা হয়েও একা

নই। কারণ বিমান আমার দৈনিক স্ববিরত্বকে ভালভাবে সচল ক'রে দিয়ে গেছে। নানা জায়গায় ঘুরি কিরি, রেলের লাইব্রেরিতে যাই, হাটবাজারে যাই। পাবনা রোডে বা নদীর ধারে একা বেড়াতেও ভয় হয় না।

ঝোড়ো হাওয়ায় যেমন বন্ধ দরজা খুলে যায়, খোলা দরজা বন্ধ হয়, তেমনি জীবনের ঝোড়ো হাওয়া এসে আমার গৃহপালিত জীবনের দরজা বন্ধ ক'রে হঠাৎ রাজপথে চলবার দরজা খুলে দিল আমার সামনে।

সকালবেলা বাগানে ঘোরাকেরা করছি, হঠাৎ দাদা রোগী দেখার ঘর থেকে বেরিয়ে এসে আমার সামনে দাঁড়ালেন। বললেন, 'দাঁড়াও, তোমাকে একটা কথা বলি। বড় হয়েছে, একটা দায়িত্ব নিতে হবে।' এই দু'টি কথায় আমার জীবনের মোড় ফিরে গেল। 'প্রবোধ মারা গেছে। শৈলী (আমার দিদি) বিধবা হল। বাবা-মাকে একথা আমি বলি নি। বলেছি শৈলীর অসুখ। তুবি তাদের সঙ্গে যাবে। কিন্তু এই কথা তাদের বলবে না। বাবা-মা তোমাকে কিছু জিজ্ঞেস করলেও বলবে না। বাড়ি পৌঁছাবার একটু আগে কেবল বলবে। পারবে কথা চাপতে?' বললাম, 'হ্যাঁ। কিন্তু বাবা যদি জিজ্ঞাসা করেন?' 'ওই যে বললাম কিছুই বলবে না? কেবল বাড়ির কাছাকাছি পৌঁছালে বলবে।'

• সন্ধ্যার সময় দার্জিলিং মেলে রওনা হলাম। ট্রেন চলতে চলতে মা জিজ্ঞেস করেন বাবাকে, 'শৈলীর কি হল? ছেলে কিছু বলল?' বাবা বলেন, 'না। কিছু তো স্পষ্ট ক'রে বলল না।' মা আমাকে জিজ্ঞেস করেন, 'তোকে কিছু বলেছে?' আমি বলি, 'না।' বুকের মধ্যে দুঃখ করে, বাবা-মার সামনে এত বড় মিথ্যে কথা বললাম।
-আবার মনে পড়ে, বড় হয়েছে, দায়িত্ব পালন করতে হবে।

পরের দিন সকালবেলা শেয়ালদা স্টেশনে নেবে বাড়ির দিকে চলেছি। আমি যেন আমার দায়িত্ব আর রক্ষা করতে পারছি না। বাড়ি কখন পৌঁছাব, কখন কথাটা বলে হাঁপ ছাড়ব, তাই ভাবছি। বাড়ির কাছাকাছি পৌঁছাতে আমি বললাম, 'মেজদা তোমাদের একটা কথা বলতে বলেছে। বাড়ি জে মশায় মারা গেছেন।' জ্যন্ত মাহুদ যে পাখর হয়ে যেতে পারে তা এই প্রথম জানলাম। প্রথমে বাবা কথা কইলেন, 'আমার কর্তব্য আমি পালন করেছি। বিধবা বিয়ে দিয়ে সমাজচ্যুত হয়েছে।' আবার বললেন, 'পিতার কর্তব্য আমি পালন করেছি।' মা বললেন, 'যার কপাল কাটা তার আমি কি করব?' তারপরেই হাতের দুটো আঙুল ঠোঁটের ওপর চেপে বসে রইলেন। কথা নেই, চোখে জল নেই, হৃৎকেন্দ্রই গাড়ি থেকে

নামলেন নীববে। সিঁড়িও ওপর বড়দা দাঁড়িয়েছিলেন। ইশারা করে দেখিয়ে দিলেন, শৈলী ওই ঘবে। কাল থেকে কিছু খায় নি। দরজা বন্ধ, গারদওয়ালা জানলা দিয়ে দেখা যাচ্ছে দিদি, বসে আছে, দেওয়ালে ঠেস দিয়ে, পা ছড়িয়ে, কোলেও ওপর মুঠো কবা দুখানা হাত। আর একখানি পাথরের মূর্তি। অল্প ঘবে এসে বাবা মাকে বললেন, ‘একবার ওব কাছে গিয়ে বসো।’ এবার মা চোঁচিয়ে উঠলেন, ‘আমি পারব না, তুমি যাও।’

ঘরে-বাইরে ঘুবে ঘুবে বারো বছর পেবিয়ৈ গেছে। ঘরে বসে যথেষ্ট বই পাড়, ছবিও আঁকি। দেখি সকলেই স্থল যায় কেবল আমিই যাই না। এ দুঃখ আর মনে দাগ কাটে না। অস্বাভাবিক শৈশব ও বাল্যকাল স্বাভাবিক হয়ে এসেছে যখন, সেই সময় শুনলাম, আমাকে বোলপুরে ‘বাবাবাবু’ স্থলে ভর্তি করা হবে। এই সময় ব্রহ্মচর্যাশ্রমেব অধ্যাপক কালীমোহন ঘোষের সঙ্গে আমার দাদার পরিচয় হয় এবং কালীমোহনবাবু সাহায্যেই ব্রহ্মচর্যাশ্রমে ভর্তি হবাব ব্যবস্থা হল।

একদিন থাকি হাক প্যান্ট ও থাকি হাক শাট বাক্সে বন্ধ ক’বে বিমানের সঙ্গে রওনা হলাম বোলপুরে। গাব গাছেব তলায় টিনের ছাতওয়ালো অতিথিশালা, ব্রহ্মচর্যাশ্রমের ছাত্ররা অতিথিদের সেবা করে অক্লান্তভাবে। পরের দিন সকালে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে দেখা হল না, দেখা হল বৈকালে। শাল-বীধিকার মধ্যে দিয়ে কালীমোহনবাবু আমাদের সঙ্গে নিয়ে এসে দাঁড়ালেন রবীন্দ্রনাথের বাসস্থান দেহলীর সামনে। কালীমোহনবাবু আমাকে জিজ্ঞাসা করলেন, ‘রবীন্দ্রনাথকে কখনো দেখেছো?’ ‘আজ্ঞে না।’ ‘তাব কটো দেখেছো?’ ‘আজ্ঞে হ্যাঁ।’ ‘তাকে দেখলে চিনতে পারবে?’ ‘আজ্ঞে হ্যাঁ।’ ‘সিঁড়ি দিয়ে ওপরে উঠে যাও। ওপরে তাঁর ঘর। উঠে তাঁকে প্রণাম করবে এবং তিনি যা জিজ্ঞাসা করেন অবাব দেবে।’

সিঁড়ির তলায় জুতো খুলে ওপরে উঠে গেলাম। দোতলায় উঠে রবীন্দ্রনাথের ঘর, দরজা খোলা—ভেতরে গিয়ে প্রণাম করলাম। ঘর অত্যন্ত ছোট। টেবিল-চেয়ারের ফাঁক দিয়ে তাঁর পা পর্যন্ত পৌঁছাল না। প্রণাম সেয়ে উঠে দাঁড়লাম। রবীন্দ্রনাথ স্থিরদৃষ্টিতে আমার মুখের দিকে তাকিয়ে রইলেন, তারপর চোখ নাবিয়ে পা পর্যন্ত একবার দেখলেন, আবার আমার মুখের দিকে তাকালেন। প্রশ্ন করলেন, ‘ভাল ডাক্তার দিয়ে চোখ দেখানো হয়েছে?’ ‘আজ্ঞে হ্যাঁ। মেনার্ড

সাহেব চোখ দেখেছেন।’ রবীন্দ্রনাথ : ‘এখানে সব কাজ নিজে করতে হয়, খর কাঁট দেওয়া, কাপড় কাটা, নিজের খালা ধোয়া ইত্যাদি, পারবে?’ ‘আজ্ঞে হ্যাঁ, পারব।’ ‘আমার লেখা পড়েছো?’ বললাম, ‘আজ্ঞে হ্যাঁ।’ তারপর বাংলা, ইংরেজি কি কি বই পড়েছি বললাম। মাইকেলের ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ ইত্যাদি। ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ পড়েছি শুনে তিনি একটু বিস্মিত হলেন। তারপর তিনি বললেন, ‘তোমার সঙ্গে যিনি এসেছেন, তাঁকে ওপরে পাঠিয়ে দাও।’ নিচে এসে কালীমোহনবাবুকে খবর দিলাম, তিনি ওপরে উঠে গেলেন। কিছুক্ষণ পরে নিচে নেমে আমার পিঠে হাত দিয়ে হেসে বললেন, ‘যাক গুরুদেব তোমায় ভর্তি হওয়ার অহুমতি দিয়েছেন।’ সঙ্গে আমার দাদা ছিলেন, তাঁকেও তিনি বললেন, ‘গুরুদেব খুব খুশি হয়েই অহুমতি দিলেন।’

নাট্যধরে আমার স্থান হল। জগদানন্দবাবু তখন গৃহশিক্ষক। সে সময় কতকগুলি আবশ্যিক নিয়ম আমার জ্ঞান শিখল করা হয়েছিল। খেলার মাঠে আমি খেলতে পার না জেনে বৈকালে খেলার পারবতে আমাকে বেড়াবার অহুমতি দেওয়া হয়েছিল। আরো অনেক ছোটখাটো কাজে আমায় যথেষ্ট স্বাধীনতা পেলাম। ব্রহ্মচর্যাশ্রমে aptitude test-এর ব্যবস্থা না থাকলেও ছাত্রদের কৃতি মেজাজ অব্যাপকরা জেনে নিতে পারতেন সহজেই। কে গান করতে পারে, কার অভিনয়ের ক্ষমতা আছে, কে লিখতে পারে, এসব কয়েকদিনের মধ্যেই গুরুদেব এবং গৃহশিক্ষক জেনে নেন। জানা গেল, আমি আর কিছু পার না বটে তবে ছবি আঁকতে পারি। জগদানন্দবাবু তখন ‘পোকা মাকড়’ বই লিখছেন, তার বইয়ের জ্ঞান কেঁচো-কেন্নোর ছবি আঁকোছিলাম। যদিও কেঁচো-কেন্নোতে আমায় খুবই ভয় ছিল, তৎসঙ্গেও জগদানন্দবাবুর ভয়ে কাজগুলো যথাসাধ্য যত্ন করেই করলাম, কালি-কলম দিয়ে। আমার ছবি সমেত বই ছাপা হল। ভূমিকায় জগদানন্দবাবু আমার নাম উল্লেখ করলেন। গুরুদেবের কাছে আমার কৃতিত্বের কথা জগদানন্দবাবু পৌঁছে দিয়েছিলেন। ক্লাসেও আমার সম্মান বাড়ল এবং ব্রহ্মচর্যাশ্রমে প্রায় সকলের কাছেই আমি রাতারাতি আর্টিস্ট হিসাবে পরিচিত হয়ে গেলাম।

ব্রহ্মচর্যাশ্রমের পুরনো কার্টামো নতুন করে গড়বার যত্ননা যখন, সেই মুহূর্তে আমি ব্রহ্মচর্যাশ্রমে যোগ দিয়েছিলাম। কলা, সংগীত এবং গবেষণা—এই

তিনের সংযোগে বিশ্বভারতী কল্পনা রবীন্দ্রনাথের মনে জেগেছিল। আত্মরীতি-ভাবে বিশ্বভারতী প্রতিষ্ঠিত হওয়ার পূর্বেই কলাভবনের সূচনা হয়। সকালে ক্লাসে চলেছি যথারীতি বই-আসন নিয়ে, এমন সময় ধীরেনকৃষ্ণের সঙ্গে শালতলায় আমার সাক্ষাৎ। ধীরেনকৃষ্ণ আমাকে বললেন, ‘গুরুদেব কলাভবন খুলেছেন, আমি বা যারা ছবি আঁকতে চাই, সেখানে যেতে পারি। আমি চলে গেছি, তুমিও চল।’ আমাব চেয়ে তাঁর উৎসাহ বেশ। তিনি তখনই আমাকে নিয়ে গেলেন তৎকালীন অধ্যক্ষ বিধুশেখর শাস্ত্রীর কাছে। ক্লাসে বইখাতা ও আসন তখনো আমার হাতে। ‘কলাভবন’ বলে নতুন বিভাগ গোলা হয়েছে, এ খবর শাস্ত্রীমশাই জানতেন না। যাই হোক বাড়ি থেকে অল্পমাত্রায় আনিয়ে দেব, এই প্রতিশ্রুতিতে কলাভবনে যোগ দেবার অল্পমাত্রা পেলাম। এরপর ধীরেনকৃষ্ণই আমাকে নিয়ে গেলেন জগদানন্দবাবু কাছে। জগদানন্দবাবু শুনে অবাক, ‘কলাভবন, সে আবার কবে হল?’ সব শুনে জগদানন্দবাবু অল্পমাত্রা দিলেন এবং স.ক. সঙ্গে ছাত্রাবাস থেকে বাস-বিছানা দুজনে ধরাধরি করে শমীন্দ্র-কুটিরের ছোট ঘরে আমরা উপস্থিত হলাম। ধীরেনকৃষ্ণ বললেন, ‘তুমি ও আমি এ ঘরেই থাকব।’ শমীন্দ্র-কুটির তখনো তৈরি হচ্ছে। চারদিকে ভারী বাঁধা এবং চুনবাগ, ইট ইত্যাদি ছড়ানো। পাশের ঘরে থাকেন অর্ধেন্দুপ্রসাদ, হীরচাঁদ ও কৃষ্ণাকংকর এবং সকলেই আমার চাইতে বয়সে বেশ বড়। কলকাতার আট-স্কুলে অসুস্থতাবাবু কাছে তাঁরা শিখছিলেন এবং অসিতকুমারের কথামতোই তাঁরা শাস্ত্রানুসারে এসেছিলেন।

ষারিকের দোতলায় তখন কলাভবন, নিচে সংগীতভবন। একখানা মাদুর, সামনে নড়বড়ে জলচৌকি এবং ডানপাশে জলের গামলা। এরই মধ্যে অস্ত্রের মতন আমিও স্থান পেলাম। বেশ কিছুদিন নন্দলাল আমাকে স্নানজরে দেখেন নি। তাঁর মনে হয়েছিল, গুরুদেব জোর করে এমন একজনকে তাঁর ঘাড়ে চাপালেন যে শিল্পজগতে প্রবেশের অধিকারী। যার চোখ নেই, সে ছবি আঁকবে কি করে?

একদিন সকালে গুরুদেব কলাভবনে এসেছেন, নন্দলাল তাঁকে আমার কথা এবং এবিষয়ে তাঁর আপত্তি জানালেন। গুরুদেব বললেন, ‘নন্দলাল, ও কি নিজের কাজ করে?’ ‘আজ্ঞে হ্যাঁ, মনোযোগী ছাত্র। কিন্তু এই লাইনে...’ কথা থামিয়ে দিয়ে রবীন্দ্রনাথ বললেন, ‘যদি ও নিয়মিত আসনে বসে এবং মনোযোগ দিয়ে কাজ করে তবে ওকে স্থানচ্যুত কোরো না। ভবিষ্যৎ নিয়ে চিন্তা কোরো না। সকলকে নিজের নিজের পথ খুঁজে নিতে দাও।’

নন্দলাল আমাকে মাদুর, ডেঙ্গ, জলের পাত্র ইত্যাদি থেকে বঞ্চিত করেন নি, কিন্তু আশেপাশের সবাইকে তিনি দেখাতেন, কেবল আমাকে ছাড়া। দিন যায়, ছবি আঁকি, স্কেচ করি, বন্ধুদের দেখাই। আর্টস্কুলে পড়া, অর্ধেন্দুপ্রসাদ ও হীরাচাঁদ বলেন, ‘বিনোদ, তোমার কোনো ভাবনা নেই ভাই, আমরা তোমার ছবি স্টিপলিং দিয়ে ফিনিশ ক’রে দেব।’ বন্ধুদের তুলনায় আনপড়, কাজেই যেমন ইচ্ছা আমি কাজ করি।

দুপুরবেলা আমরা প্রায় সকলেই ছবি দেখি। এই সময়ে আমি একদিন একটি কাঠের বাক্স থেকে একটি ছবি পেলাম। বাক্সের ওপর লেখা W. W. Pierson—Rock and Water, শরীর নাম সেবায়ু। যে কোনো কারণেই হোক ছবিটি আমার খুব ভাল লাগল ও ছবিটি প্রায়ই আমি দেখতাম। এইভাবে দেখতে দেখতে আমার একটি লম্বা ছবি করার ইচ্ছে হল এবং একাবসর চওড়া, চাব-পাঁচ বিঘা লম্বা কাগজে ছবি করলাম। শালগাছের সারি গারি গুঁড়, গুঁড় বেয়ে কতকগুলো কাঠবেড়াল উঠছে নামছে, এবং জমিতে দৌড়াচ্ছে। ছবি প্রায় শেষ হয়ে এসেছে, এমন সময় একদিন আমার সতীর্থরা একবাক্যে বললেন, ‘ছবি composition-এ খুব ভুল হয়েছে, ছবিটি কেটে ফেল।’ তারপর আমার অনুরোধক্রমে ছবিটিকে তারা তিনটুকরো ক’রে কেটে দিলেন। আমারও মনে হল এবার ছবিটি বেশ ভাল হয়েছে। অদৃষ্টের পরিহাস, পরদিন সকালে সাপা কাগজ নিয়ে আমি যখন নতুন ছবি করার কথা ভাবছি, এমন সময় নন্দবাবু এসে আমার সামনে দাঁড়িয়ে জিজ্ঞাসা করলেন, ‘তোমার সেই লম্বা ছবিটা কোথায় গেল?’ আমি সসম্মানে বোডের তলা থেকে টুকরো-করা ছবি বের ক’রে টেবিলের ওপর রাখলাম। ‘ছবি কাটলে কেন?’ বললাম, ‘composition ভুল হয়েছে।’ ‘কে বললে তোমায় composition ভুল হয়েছে?’ কণ্ঠস্বর কঠিন। আসল কথা তাঁকে আমায় বলতে হল। ছবির টুকরোগুলো তুলে নিয়ে আমার পরামর্শদাতাদের অগ্র বরে নিয়ে গেলেন। কিছুক্ষণ পরে তিনি ফিরে এসে তিনটুকরো ছবি আমার হাতে দিয়ে বললেন, ‘এরপর থেকে ছবি আমাকে দেখাবে, অন্তের পরামর্শে চলবে না।’ পরে জানলাম ছবি যে composition-এ ভুল হয় নি, সেখানি তিনি সতীর্থদের ভাল ক’রে বুঝিয়েছিলেন।

ইতিমধ্যে কলকাতা থেকে এলেন রমেন্দ্রনাথ, অসিতকুমারের ছাত্র। তারপর বোম্বাই থেকে এসেছেন বিনায়ক মাসোজি। দীর্ঘকাল অগতিত দেহ, বোম্বাই

প্রদেশের সেরা স্পোর্টসম্যান, পোল জাম্পে অধিতীয়। অল্পদেখ থেকে এলেন বীরভদ্র রাও চিত্রা—বেঁটে-খাটো, রবারের বলের মতো সর্বদাই লাক্ষিয়ে বেড়াচ্ছেন। ঢাকা থেকে অসহযোগ আন্দোলনের ধাক্কায়ে এসে পৌঁছালেন মণীন্দ্র-ভূষণ গুপ্ত। আর এলেন বাঁকুড়া থেকে সত্যেন্দ্রনাথ। আকারে প্রকারে এবং শিল্পচেতনায় সকলেই ভিন্ন এবং সকলেই নিজের নিজের পথ ক’রে চলবার চেষ্টা করছিলেন তখন। ধীরেনকৃষ্ণ আসেন ফিন্‌ফিনে পাঞ্জাবি, হাতে এসরাজ, wash-এর কাজ করেন, কাগজ ভিজিয়ে বোর্ডের ওপর রেখে কিছুক্ষণ এসরাজ বাজান, গান করেন। আর একদিকে অধৈর্যপ্রসাদ—চোখে পাশনে, পাশনের কিতে রোজই বদলান, খুব ঝাঁঝালো scent ব্যবহার করেন। ক্রামর্শি তাকে বলতেন, ‘a young man, with strong scent’। সত্যেন্দ্রনাথ কাজ করতেন গার্হস্থ্যজীবন, গ্রাম্যজীবন নিয়ে, মাঝে মাঝে পৌরাণিক ছবিও করেন। অবনীন্দ্রনাথ, নন্দলালই তাঁর আদর্শ। রমেননাথ ছবি আঁকেন আর হকুসাই-এর (জাপানি শিল্পী) ছবি দেখেন, তাঁর জীবনী পড়েন। একদিন তিনি কাঠ-খোদায়ের কাজ করতে শুরু করেন। মণীন্দ্রভূষণ গুপ্ত গম্ভীর লোক, সর্বদাই কাজে ব্যস্ত, স্নেট খোদাই করেন, ছবি আঁকেন, বিশ্বভারতীর সাহিত্যবিভাগে ক্লাসি দেখেন, চীনে ভাষা শেখবারও চেষ্টা করেন।

দ্বীপবাসীদের মধ্যেও পার্থক্য অনেকখানি। একদল স্বেচ করেন, আর একদল স্বেচ করার জন্য বেশি বাইরে যান না। আর্থিক অবস্থা সকলের সমান নয়। যাদের কিছু অর্থক্কৃতা আছে তাঁরা নিজেরা রান্না করেন, বাজার করেন, চাল-ডাল কিনতে বোলপুরে যান। খোলামাঠের মাঝখানে যেমন নানারকমের গাছ বেড়ে ওঠে, তেমনি করেই আমরা বেড়ে উঠেছিলাম। পাঠক্রমরূপ কাঁচি দিয়ে নন্দলাল গাছের ডালপালা কেটে, সব গাছকে এক চঙে সাজিয়ে তোলবার চেষ্টা করেন নি। রবীন্দ্রনাথ প্রায়ই আসতেন সভা করতে। ওপর তলায় তখনকার প্রায় সব সভাই হতো! গান, কবিতা নতুন রচনা করলেই তার প্রথম রিহার্শাল বা পাঠ এই ঘরেই হতো এবং এই ঘরিকেই প্রথমে রবীন্দ্রনাথ নিজের আঁকা ছবি নিয়ে আসেন নন্দলালকে দেখাতে। বিশ্বভারতীর সংসদের মিটিং এখানেই শুরু হয়। সুনতাম প্রশান্ত মহলানবিশ এবং তপন চাট্টোজের আইন-সংক্রান্ত ব্যাপার নিয়ে তর্ক। কেউই খামতে প্রস্তুত নন, কাজেই তর্ক চলত। সভা ভাঙত কিন্তু তর্ক শেষ হতো না। ছবি আঁকার ফাঁকে ফাঁকে এ তর্ক সুনতে বেশ ভালই লাগত।

আমরা ভালই আছি। বিশ্বভাবতীর কনস্টিটিউশনের ফাঁস আমাদের গলায় পড়ে নি, কাজেই নিজেদের জীবন নিজেদের মতো করেই চালাই। ইতিমধ্যে ধারা খ্যাতি অর্জন কবেছেন, ধীবেনকৃষ্ণ তাঁদের মধ্যে সর্বপ্রধান। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর একটা ছবি কিনেছেন। নন্দলাল ধীরেনকৃষ্ণকে তাঁর উত্তরাধিকারী বলে স্বীকার কবেছেন। অসিতকুমার বলেন, ‘ধীবেন, তুমি নন্দলালেব বিত্তে মারতে পারলে’ কলাভবনের তরুণ শিল্পীদের মধ্যে নতুনব সজ্জাবনা দেখা দিচ্ছে সেবখা অর্ধেক্স গঙ্গোপাধ্যায় ‘রূপম’ পত্রিকায় স্বীকার কবলেন। অর্ধেন্দুপ্রসাদ, হীরাচাঁদ, সত্যেন বন্দ্যোপাধ্যায় ইত্যাদি ছবি ছাপা হল। অবনীন্দ্রনাথ তার ‘প্রিয়দর্শিকা’ পুস্তিকায় জানালেন যে প্রদর্শনীতে খোলা ‘আলো-বাতাসেব পরিবেশ’ সৃষ্টি করতে সক্ষম হয়েছে এইসব তরুণ শিল্পারা। এই আলোচনাব মধ্যেই সর্বপ্রথম আমাব ছবি ‘শীতেব সন্ধ্যা’ব উল্লেখ ছিল এবং প্রবাসী পত্রিকায় অবনীন্দ্রনাথের ‘ত্রয়ো’ ছবির সঙ্গে আমার ‘শীতেব সকাল’ নামে ছবি প্রকাশিত হল। দ্বিতীয়বার ছাপার অক্ষরে নিজের নাম পড়লাম। বলা বাহুল্য, ছাপাব অক্ষরে নিজের নাম পড়তে ভালই লেগেছে।

এ পর্যন্ত প্রথম যুগেব শিল্পীদেব অগ্রতম প্রভাতমোহনের কথা বলা হয় নি। তিনি কিঞ্চিৎ কবিখ্যাতি নিয়ে কলাভবনে যোগ দিয়েছিলেন। তাঁর ছবির বাজে, স্বেচ্ছা-ভার ওপর, সর্বত্র তাঁর নামেব লেবেল লাগানো থাকত। তাঁর এই ছেলে-মাতৃদেবী দেখে আমরা বেশ হাসি-তামাশা কবতাম। কিন্তু দেখলাম অল্পবয়সে ছাপার অক্ষরে নিজে নাম দেখতে এবং দেখাতে বেশ ভালই লাগে।

আমি রোমটিক ছবি অথবা পৌরাণিক ছবি কোনোটাই তখন পর্যন্ত করতে পারি নি। আশপাশের দৃশ্য, গাওতাল জীবন—এই ছিল আমার ছবির বিষয়। এই সময়ের ছবির মধ্যে একটি মাত্র ছবি আমি কবেছিলাম যা আমার সমস্ত শিল্পীজীবনের ব্যতিক্রম বলা চলে। ছবির বিষয় ছিল এইরকম : অবনীন্দ্রনাথের ‘সাক্ষাহানেব মৃত্যু’ ছবির অঙ্করণে করেছিলাম ‘খামওয়াল বারান্দা’। বাজপুত্র বসে আছেন সিংহাসনে, মোগল ধাঁচের পোশাক ও পাগড়ি, পাশে পারশ্ব রমণী সারোজি জাতীয় যন্ত্র বাজাচ্ছেন, হুঁজুরের মারখানে একথানা টেবিল, তার ওপরে, কল ও সুরাপাত্র ইত্যাদি। নন্দলাল এবং কলাভবনের গানবাজনা জানা ছাত্ররা কলকাতার গিয়েছিলেন রবীন্দ্রনাথের অভিনয়ের মঞ্চসজ্জা করতে। নন্দলাল কীরে এসে আমার ছবি দেখে প্রশংসা করলেন। প্রশংসা সঙ্গেও এরকম ছবি করার

চেষ্টা জীবনে আমি আব করি নি। ছবিটি বিক্রি হল। এই প্রথম ছবি বিক্রি ক'রে হাতে কিছু টাকা পেলাম। আমবা একসঙ্গে থেকেও যে শিল্পে ক্ষেত্রে ভিন্ন, সেটি ষারিক-এর কলাভবনে অল্পবিস্তর অল্পভব করেছিলাম।

এ পর্যন্ত অবনীন্দ্রনাথকে আমি দেখি নি। নন্দলাল আমাকে বললেন : 'একবার তোমাব ছবি নিয়ে অবনীবারুব সঙ্গে দেখা ক'রে এসো।' চারখানা ছবি নিয়ে কলবাভা বওনা হলাম। কলকাতায় পৌঁছে পরের দিন সকালে উপস্থিত হলাম জোড়াসাকোর বাড়িতে। অবনীন্দ্রনাথ, গগনেন্দ্রনাথ, সমরেন্দ্রনাথ দোতলায় যে বাবান্দায় কাজ করতেন, সে বাবান্দাব অনেক গল্পই শুনেছিলাম। অবনীন্দ্রনাথ বসে আছেন দুই ভাইয়ের মাঝখানে। চেয়াবেব ওপব বসে আছেন,—এক পা কোলানো, অল্প পা কোলের ওপর তোলা। কোলেব ওপব বোর্ড নিয়ে কাজ করছেন। প্রথম ছবি হাতে নিয়ে বললেন, 'এটা কি হয়েছে?' বললাম, 'বাঁশ বাজাচ্ছে।' 'বাঁশ বাজাচ্ছে, না কলা খাচ্ছে?' দ্বিতীয় ছবি ছিল ধমুক হাতে থাব, চারদিক গাছ, গাছেব ওপর জোনাকি জ্বলছে। অবনীন্দ্রনাথ ছবিটি একটু দেখলেন, দেখে বললেন, 'রাপো। এইবার একজিবিশনে আমিও একটা ব্যাধের ছবি দেব। দেখি কাব ভাল হয়।' বাকি দু'খানা ছবি সম্বন্ধে কিছু না বলে আমার হাতে দিয়ে বললেন, 'নোংরা বং আমি দেখব না। তোমাব ছবি দেখলে আমাব ছবি খাবাপ হয়ে যাবে। যাও দাদাকে দেখাও।' গগনেন্দ্রনাথ ছবি চানখানা একসঙ্গে নিলেন, প্রথমেই তিনি বাঁশ বাজানো ছবি তুলে নিলেন। গাছেব ওপর ডালে বসে মাওতাল ছেলে বাঁশ বাজাচ্ছে। বললেন, 'বাঁশ বাজাতে জান?' 'আজ্ঞে না।' 'বাঁশিতে একবাব ফুঁ দিয়ে দেখ, তাহলেই তোমার ভুল বুঝতে পারবে। তোমাব ছবির রং একটু নোংরা। সব ছবিরই রং এক রকম। তাখো আমাব ছবি, কাগজ কত পরিষ্কার। এইবকম পরিষ্কার ক'বে কাজ করবাব চেষ্টা কববে। ছবিগুলো বেশ যত্ন ক'রে করেছে।' 'আজ্ঞে হ্যাঁ।' এইবার অবনীন্দ্রনাথকে উদ্দেশ্য ক'বে গগনেন্দ্রনাথ বললেন, 'অবন, সবাই যদি ঠিক তোমার মতো ছবি করে তাহলে নতুন ছবি হবে কবে? তুমি যখন নতুন ছবি করেছিলে, তখন তো লোকে ভাল বলে নি? এ যত্ন করেই করেছে। যা নিজের ভাল লেগেছে, তাই সে এঁকেছে। কাকর দেখে করে নি, তা তো তুমি বুঝতে পেরেছো।' তারপর আমার হাতে ছবিগুলো তুলে দিয়ে বললেন, 'তোমার ছবি বেশ নতুন রকমের, কিন্তু কাগজ এত নোংরা কোরো না। যাও, উনি যা বলেন,

তাই করে।' আবার এসে দাঁড়িলাম অবনীন্দ্রনাথের সামনে। অবনীন্দ্রনাথ : 'ওরে বাবা। দাদা তোমার ছবি পাশ ক'বে দিয়েছেন, আমি আব কিছু বলব না, ছবি একজিবিশনে দিয়ে দাও।' বেবিয়ে আসার সময় সমরেন্দ্রনাথ আমাকে দাঁড় করিয়ে ছবিগুলো দেখলেন, বললেন, 'বেশ তো সুন্দর ছবি।'।

কলকাতায় একজিবিশনে এসেছি, দুপূবেব পব অবনীন্দ্রনাথ একজিবিশন-ঘবেব চেয়াবে বসে অ'ছেন। অবনীন্দ্রনাথকে প্রণাম কবাব চেষ্টা কবার আগেই বললেন, 'যাও যাথ, আমিও ব্যাধ করেছি, তোমাব ছবির পাণেই বেধেছি। যাথ, কাব ভাল হয়েছে।' খুঁজে পেলাম অবনীন্দ্রনাথের আকা ব্যাধেব ছবি। গলায় দড়ি বাঁধা একটা হুনিগব্যাচ্চাকে টানতে টানতে নিয়ে যাচ্ছ একধন লোক। ক্রুব তাব সুখেব ভাব। চ'বেত আব কিছুই বোধহয় ছিল না। হালকা এলা মাটিব বং। তাব পাণেই আমাব শ্রাওলা বস্ত্রেব ব্যাধেব ছবি। সেদিন এক বলকে যা বুঝিলাম সে বিষয়ে লম্বা বক্তৃতা দিয়ে আমাকে কেউ যোঝাতে পাবত না।

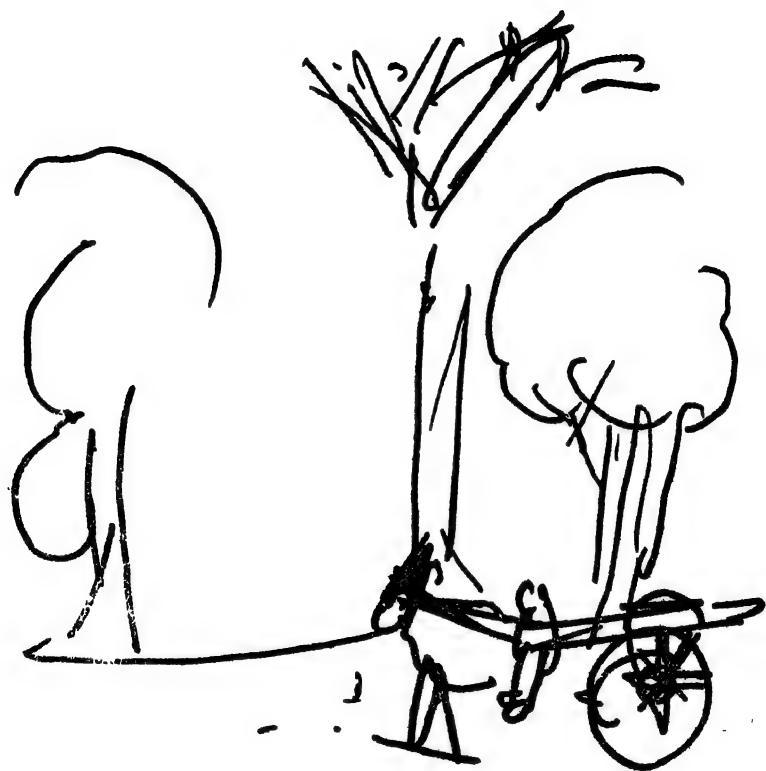
শিল্পসৃষ্টিব প্রথম আনন্দ পেয়েছিলাম এই দ্বাবিক গৃহে, তাই দ্বাবিকেব দোতলার জীবনকথা শেষ হয়েও শেষ হতো না, যদি না দ্বাবিক গৃহ ছাড়তে অমববা বাধ্য হতাম। খবব এসেচে আমাদেব নবনির্মিত শমীন্দ্রকুটিবে যেতে হ'ব। জিনিসপত্র নিয়ে যথাকালে অবিকাব কবলাম শমীন্দ্রকুটির।

আমার দৃঢ় বিশ্বাস যে শিল্পীর নিজস্ব উপলব্ধি অর্থাৎ যেটি তাব মূল প্রেরণা, সেটি সে প্রথম জীবনেই পেয়ে যায়। যা সে লাভ কবে তাব শ্রীরক্তি অবশ্র অভ্যাস ও অভিজ্ঞতার পথে হয়ে থাকে। যখন আমরা দ্বাবিক ছাড়লাম তখন আমাদের মনেও একবকমেব স্থায়ীভাব দেখা দিয়েছে। পৌর্বানিক চিত্র কে আমাব ধাতে নেই তা আমি বেশ ভাল ক'বে বুঝিলাম এবং সেকথা বন্ধুবান্ধবদের বলতেও কখনো দ্বিধা করি নি। বিষয়-বৈভব সম্বন্ধ নন্দলাল কিঞ্চিৎ সচেতন ছিলেন। বলতেন, 'বড় আইডিয়া করতে হলে মনও বড় হওয়া দরকার এবং বড় আইডিয়া করতে করতে মন বড়ও হয়ে থাকে।' অবশ্র একথাও তিনি বলতেন যে, যদি ভাবের গভীরতা (ডেপ্‌থ) থাকে, তবে সবই মানিয়ে যায়। অসিতকুমারের রূপক চিত্র আমার মনে তেমন দাগ কাটে নি। কোনোদিন ভুলক্রমেও আমি সে চেষ্টা করি নি। কথাবার্তা যাই হোক, লক্ষ করা যাজ্জিল যে নন্দলাল ও অসিতকুমার উভয়েরই ছবি মাটির দিকে নেমে আসছে। তাঁদের

জীবনে যেটি পবিত্রতন, আমাদের জীবনে সেটি প্রথম থেকেই দেখা দিয়েছিল। তৎকালীন আমার ও আমার সতীর্থদের মনোভাবের কোনো পরিবর্তন স্থান-পরিবর্তনের কারণে ঘটে নি। শিল্পীজীবনের পরিবর্তনের ক্ষুদ্রপাত হল তৎকালীন লাইব্রেরি-ঘরের দোতায় আসার পর।

এতদিন কেটেছে স্থলের জীবনযাত্রাব থেকে দূবে-রাস্তার ধারে। সকাল-সন্ধ্যা পথচারীদের দেখেছি, সূর্যোদয় দেখেছি এবং নিজেদের শিল্পকর্ম, শিল্পচিন্তা করেই দিন কাটিয়েছি। লাইব্রেরি দোতলাতে এসে যখন আমরা উঠলাম তখন থেকে পরিবেশ এবং ভাবনাচিন্তাও কিছু-কিছু বদলাতে শুরু হল। শাদিকে শাল-বীধিকা, গাছেব তলায় ক্রাস হচ্ছে, ছেলেমেয়েবা আসন হাতে চলেতে, সামনে গেট, প্রাঙ্গণ, ছাত্রাবাস, ছাত্রাবাসের সামনে কয়েকটা কাঞ্চন গাছ, বাদিকে বাড়ির দেওয়াল ঘেষে উঠেছে বড় বড় পাঁতাওয়ালা সেগুন গাছ ও দুটো তাল গাছ। এক তলায় লাইব্রেরি-ঘবেব কিছু অংশ অধিকার ক'বে আছেন পণ্ডিতবা, বাকি অংশ লাইব্রেরি।

ছেলেবয়স বই নিয়েই কেটেছে। লাইব্রেরিতে সাজানো বই দেখতে দেখতে নতুন ক'বে বই পড়ার ইচ্ছে জাগল এবং বই পড়া শুরু কবলাম নতুন উৎসাহে। এতদিন বিদ্যভবনের ছাত্রদের সঙ্গে অন্তত আমার কোনো পরিচয় ঘটে নি। লাইব্রেরির ওপরতলায় থাকতে বিদ্যভবনের ছাত্রদের সঙ্গে পরিচয় খটল। এই সময় ঝাঁরা বিশ্বভাবতীতে যোগ দিয়েছিলেন তাঁদের মধ্যে অনেকেই উজ্জল প্রতিভার প্রমাণ বেধে গেছেন। তাঁরা দ্বিজাঙ্গ হয়ে কলাভবনে আসতেন, আমরাও তাঁদের নানা প্রশ্ন কবতাম। যে বিষয়ে তাঁরা জানতেন না সে বিষয়ে অনুসন্ধান ক'বে তাঁরা আমাদের জানিয়ে দিতেন। আমরাও আমাদের কাজের বীতিপদ্ধতি তাঁদের দেখাতাম, অর্থাৎ উভয়ে উভয়কে জানবার সুযোগ ছিল অনেক। আমার মনে হয় সে সময়ে ঝিমিয়ে পড়া শিক্ষক বা ছাত্র বিশ্বভারতীতে ছিল না। তখন আমার এ ধারণা ভুল, কিন্তু আজও আমার এ বিশ্বাস চলে যায় নি। ঝাঁরা গভীর বিষয় নিয়ে ঐকান্তিক গবেষণা করেন, তাঁরা প্রায় সময়ই চটুল রহস্যও করতে পারেন। কারণ রহস্য প্রাণশক্তিরই একরকমের প্রকাশ। তাই হাসি-গল্পেরও অভাব ছিল না এই সময়ে। অর্থাৎ হুমড়ি খেয়ে বই মুখস্থ করাটা চরম বিষয়



বলে সে সময়ের কোনো ছাত্র অন্তত মনে করত না, সংস্কৃতির মূল্য তারা বুঝত।

এ পর্যন্ত দিনরাত একে বা ছবি'র চিন্তা করে কাটিয়েছি। শুল্কপক্ষের রাতে বড় বড় কাগজ নিয়ে গাছেও তলায় রেখে গাছের ছায়া কাঠকয়লা দিয়ে এঁকেছি। সংসারের ব্যস্ত প্রতিবাস্ত বলতে কি বোঝায়, তার কোনো সম্ভান তখনো করি নি। ক্রমে চোবশাটার মধ্যে গায়ে বিঁধতে শুরু করেছে নানা সমস্যা। এসব সমস্যার শীর্ষদেশে ছিল অর্থ সমস্যা। হাদেব সঙ্গে ছবি আঁকা শুরু করেছিলাম, তাঁদের অনেকেই বাইরে চলে গেছেন চাকরির সম্ভানে। ঠিকে চাকরি শেষ করে অনেকে ফিরেও আসছেন এবং অপেক্ষা করছেন নতুন চাকরি। কয়েকজন বিবাহ করেছেন, দু-একজন নিবাহেব জন্তু পশুত হচ্ছেন।

আমি ছোট ছেলেদের স্থলে ড্রইং ক্লাস নিতে শুরু করেছি। দক্ষিণা যৎসামান্য হলেও সামান্য অর্থে কিভাবে মানিয়ে নিতে হয় সে বিষয়ে পাকাপোক্ত অভিজ্ঞতা আমি অর্জন করেছিলাম। কিন্তু মাস্টারি করা আমার পক্ষে বেশিদিন চল না। ক্লাস পরিচালনা করা আমার সম্ভব হয় নি, কাজেই শিক্ষকতা ছেড়ে নিশ্চিঙ্কেই ছিলাম। কিন্তু দক্ষিণা দেখা দিয়েছিল টাকা নিয়ে।

বাইরে গিয়ে আমার পক্ষে যে চাকরি করা সম্ভব নয়, সে বিষয়ে আমার অধ্যাপক ও বন্ধুবান্ধব বেশ বুঝেছিলেন। সবকাবো চাকরি তো পাবই না। বড় শহরে দ্রুত গাড়িঘোড়ার সঙ্গে নিজেকে মিলিয়ে নেওয়া যে সম্ভব নয়, এসব সত্য কথা তাঁরা জেনেছিলেন এবং আমিও জানতে পেরেছিলাম। আমাকে আর একটা কাজ দেওয়া হল, কলাভবন লাইব্রেরির বইপত্র সাজানো-গোছানো। অর্থাৎ আমি হলাম লাইব্রেরিয়ান।

ইতিমধ্যে রামকিংকর, সুকুমার দেউল্লার, সুধীর খাঙ্গার ইত্যাদি পরবর্তীকালের প্রখ্যাত শিল্পীরা কলাভবনে যোগ দিয়েছেন। আরো অনেক নতুন ছাত্রছাত্রী এসেছেন। নতুন এবং পুরাতনের মধ্যে একটা পার্থক্য তখন গড়ে উঠেছে। আমার পুরনো বন্ধুদের তখন কেউই নেই, তাই তখন আমি একা। খোয়াই, সুরুলের শালবন, কোপাইয়ের ধার—এইসব স্থান তখন আমার প্রায় নিত্য সঙ্গী। ছবিও আঁকি এইসব বিষয় অবলম্বনে। এই সময় একটি আশ্চর্য ঘটনা ঘটে।

তখন আমি একখানা কাশফুলের ছবি আঁকছি। স্বাভাবিক রং দিয়েই ছবি শুরু হয়েছিল। ছবি যখন প্রায় শেষ হয়ে এসেছে, তখন একদিন ভোর রাতে বপ্ত

দেখলাম যে ছবির সমস্ত পৃষ্ঠভূমি আমি লাল রং দিয়ে ভরে দিচ্ছি। ভোরের আলো তখন সবোন্নত ফুটে উঠছে, ঘরের মধ্যে আবছা অন্ধকার। নিজের আসনে বসে বেশ ভাল ক'রে অনেকখানি সিঁড়রে লাল গুললাম। তারপর আলো একটু ফুটে ওঠার সঙ্গে সঙ্গে রং লাগিয়ে ফেললাম, লাল রং দিয়ে ভরে ফেললাম ছবির পৃষ্ঠভূমি। সাঁদা কাশফুল, লাল স্মি। রং-তুলি রেখে আবার বারান্দায় এসে শুলাম। সকালবেলা যখন সবাই কাজ কবতে এসেছে, নন্দলাল ছবি দেখে বিস্মিত। নন্দলাল বললেন, 'এতটা লাল রং লাগিয়ে দিলে!' ছবি শেষ করবার জন্ত আর আমাকে বিশেষ খাটতে হয় নি। লাল যেখানে সাঁদা ফুলেব গায়ে এসে লেগেছে, সেগুলো পরিষ্কার ক'বে দিলাম। আর নীল আকাশ বদলে হলদে ক'রে দিলাম। উজ্জল রঙের ছবি এই বোধহয় আমার প্রথম। এর পূর্বে এবং পরে যেসব ছবি হয়েছিল, তার অধিকাংশই হয়েছিল বর্ণ-বিরল।

আমার জীবনে এবং আমার পরিচিত শিল্পীদের জীবনে এমন কিছু-কিছু ঘটনা আছে যা নব্য সমাজে বলবার নয়, তবু এই ঘটনাটির উল্লেখ করলাম। কারণ আমি জানি কোনো বিষয় যদি দিবারাত্র কায়মনোবাক্যে চিন্তা করা যায়, তাহলে তার একটা অপ্রত্যাশিত মোমাংসা ঘটে।

এই সময় যেমন লেভি, উইনটারনিংসের মতো বহু মনোবী এসেছিলেন, তেমনি বহু বিচিত্র চরিত্রের মাহুষের সমাগম হয়েছিল। এর মধ্যে দু'একজন শিল্পীও ছিলেন। তাঁদের দু'জনের কথা বিশেষভাবে মনে পড়ে। প্রথম এসেছিলেন সাইকেল চড়ে এক বিদেশী আর্টিস্ট। বোহেমিয়ান আর্টিস্ট বলেই তিনি আমাদের মধ্যে পরিচিত হয়েছিলেন। এই আর্টিস্টের নিজের কাজও কিছু সন্দেহ ছিল এবং শান্তিনিকেতনে থাকতে কিছু কাজও তিনি করেছিলেন। তার মধ্যে প্রধান হল কাঁচের ওপর করা রবীন্দ্রনাথের প্রতিকৃতি। পৃষ্ঠভূমি তারকাখচিত, ছবিতে ছিল নানারকমের সবুজ। সব ছবিটা দেখতে ছিল শেওলার মতো। এই রং প্রবর্তন করতে বোহেমিয়ান আর্টিস্ট যে কৌশল প্রয়োগ করেছিলেন, তারও কিছু উল্লেখ করা বাক। তাঁর বর্ণ প্রয়োগ-রীতি একটি চার্চের মধ্যে তিনি কেলেছিলেন, সেই চার্চে প্রত্যেক রঙের সঙ্গে আলো উত্তাপ হিউমিডিটি ইত্যাদি প্রাকৃতিক বিশেষ বিশেষ স্তরের জন্ত বিশেষ বিশেষ রং। উদ্দেশ্য *true to nature* করা। কিছু

কার্যক্ষেত্রে সবই হয়ে যেত সবুজ। কেন সব ছবি সবুজ হতো আর কেনইবা তিনি ওই চার্ট করেছিলেন তাব কোনো সহুত্তর তিনি দিতে পারেন নি। তাঁর ইচ্ছে ছিল, তাঁর চার্ট আমরা কলাভবনে প্রবর্তন করি। সচবাচর তিনি (যতগুলি ছবি আমরা দেখেছিলাম) সিঁদেব ওপব মিহি তুলি দিয়ে কাজ করতেন। দেখতে হতো সবুজ শেওলা রঙেব অলিওগ্রাফ। জীর্ণ কালো স্ফাট পরা, দীর্ঘকায়, থেকে থেকে দীর্ঘ নিখাস—এগুলিই আজ মনে পড়ে। কাঁচের ওপব করা ববীজ্রনাথেব ছবিটি কলাভবনে প্রদর্শিত হয়েছিল। কিন্তু দুর্ভাগ্যক্রমে হাওয়ায় ছবিটি মাটিতে পড়ে টুকরো হয়ে যায়। এই দুর্ঘটনা যখন বোহেমিয়ান আর্টিস্ট দেখলেন, তিনি বললেন যে ববীজ্রনাথেব প্রাণ বেবিয়ে গেল ছবি থেকে। যেমন অকস্মাৎ তিনি এসেছিলেন তেমনি অকস্মাৎ একদিন তিনি সাইকেল ও জিনিসপত্র নিয়ে চলে গেলেন।

বোহেমিয়ান আর্টিস্ট চলে যাবাব বেশ কয়েক বছর পবে এলেন ফ্লোরেন্স অ্যাকাডেমির শিক্ষাপ্রাপ্ত শিল্পী কোঠারি। বেঁটেখাটো মানুষ, শীর্ণ চেহারা, পরনে গেরুয়া। তাঁর উদ্দেশ্য প্রথমেই তিনি জানিয়েছিলেন নন্দলালকে যে তিনি এখানে এসেছেন অ্যাকাডেমি প্রতিষ্ঠা করতে। তখনকার শাস্তিনিকেতনের বাসিন্দাদের মৈথের অভাব ছিল না। নন্দলাল বললেন, ‘বেশ তো আপনি থাকুন, নিজের কাজ করুন, ছেলেদের শেখান।’ কিন্তু শিল্পী বললেন, ‘আমি নিজের তো করব না, আমি ‘ভাউ’ নিয়েছি যতদিন না অ্যাকাডেমি প্রতিষ্ঠা করব, ততদিন রং-তুলিতে হাত দেব না।’ আমরা তাঁর ছবি দেখতে চাই, বলি, ‘আপনি ছবি করুন, আমরা দেখব।’ নন্দলাল বলেন, ‘আপনি ছবি করলেই অ্যাকাডেমি প্রতিষ্ঠা হবে।’ কিন্তু কোঠারি বলেন, ‘না, নিজের হাতে আমি কিছু করব না। আমি তোমাদের মাথা, তোমরা আমার হাত—আই অ্যাম ইয়োর ব্রেন, ইউ আর মাই হ্যাণ্ড।’ সকলেই সন্দেহ করতে লাগল, আদৌ লোকটি আর্টিস্ট কি না, ইটালি কখনো দেখেছে কি না! আমরা তাঁকে অবিশ্বাস করছি কেন বললেন, ‘আচ্ছা আমি তোমাদের প্রমাণ দিচ্ছি। তারপর একদিন একটি ছোট্ট বাক্স থেকে চামড়ার কেস বের ক’রে আমাদের দেখালেন। তেতরে দু’দিকে দু’খানি পাসপোর্ট সাইজের কটো। একদিকে স্ফাট পরা কোঠারি অস্ত্রদিকে ইটালীয় তরুণী, ফ্লোরেন্স অ্যাকাডেমির সার্টিকিকেটও বের করলেন। সেখানে তিনি শিক্ষা সমাপ্ত করেছেন তারই সার্টিকিকেট। কোঠারি বললেন, ‘এখন তো আমাকে তোমরা সন্দেহ করবে না?’ কোঠারি বা বলেছেন, তা সবই সত্য। তিনি ইটালিয়

শিক্ষাপ্রাপ্ত শিল্পী—এ বিষয়ে আব কোনো সন্দেহ নেই। কিন্তু শপথ নেওয়ার কি ক'রণ? শেষপর্যন্ত রহস্য ভেদ হল। কোঠারী জানালেন তরুণীটি তাঁর বাগদত্তা। তাঁর কাছে তিনি শপথ করে এসেছেন, তারতবর্ষে অ্যাকাডেমি ক'রে তাঁকে এনে তিনি বিয়ে করবেন। ১২ বৎসব তাঁদের দেখাসাক্ষাৎ হয় নি। মেয়েটি কোথায় আছে তিনি জানেন না, ঠিকানাও জানেন না। তাও তিনি প্রতীক্ষা কবে আছেন যে অ্যাকাডেমি প্রতিষ্ঠা হলেই মেয়েটি চলে আসবে। আমরা যেন পাগলের প্রলাপ শুনছিলাম। যে মেয়েব সঙ্গে ১২ বৎসর দেখাসাক্ষাৎ নেই তাহে তিনি দেশে আনবেন, বিবাহ কববেন, কি এর তাৎপর্য? ছবি আঁকবেন না অথচ অ্যাকাডেমি করবেন। সাধারণ একজন শিক্ষিত বুদ্ধিমান লোক এই ধারণা নিয়ে দিন কাটায় কি করে? কোঠারী বললেন, 'ববীন্দ্রনাথের আশ্রমে তিনি স্থান পাবেন ভেবেছিলেন, কিন্তু তা যখন হল না তখন বেঁচে থেকেই বা কি লাভ? আত্মহত্যা করাই আমার একমাত্র পথ।'

বোহেমিয়ান আর্টিস্ট বা কোঠারী ভাগ্যবিড়ম্বিত সরল লোক। কিন্তু আজও আমি বুঝতে পাবি নি তাঁরা স্বাভাবিক ছিলেন, না পাগল ছিলেন।

গবমেব ছুটিতে শান্তিনিকেতন আশ্রম নতুন রূপে দেখা যেত। বিদ্যালয় খোলা থাকলে দলটি ধবে কাজ চলত, গবমের ছুটিতে ছেলেবা চলে যাওয়ার সঙ্গে সঙ্গে ঘণ্টা বাজা মুহূর্তেব মধ্যে বন্ধ হয়ে যেত। মনে হতো আচমকা সমস্ত পরিবেশ বিম্বিয়ে পড়েছে, সাড়াশব্দ নেই, মানুষও দেখা যায় না বেশি। কুকুবগুলো বিভ্রান্তের মতো খাবার অন্বেষণে ঘূবে বেড়ায়, কটকট ক'বে বটকল খায় আর শুয়ে থাকে গাছের ছায়ায়, বারান্দার কোণে। স্নানের ঘরের পাশে, বা কুয়োতলার কাছে। কাজের প্রচুর অবসর। ভাল ক'রে সাজিয়ে-গুছিয়ে বসি কাজের জায়গায়। সকালে-বিকালে ছ-চারজন লোকের সঙ্গে দেখা হয়, যাদের সঙ্গে কোনো কথাবার্তা ছিল না তাদের সঙ্গে কথা হয়, ক্রমে এরাই হয়ে উঠতেন ছটির সঙ্গী বা বন্ধু। বিকেলের দিকে কিছুটা ঝড়, কয়েক পশলা বৃষ্টি হয়ে উত্তাপ কমে আসে। তারপর স্নানি কাটে শান্তিতে। এই হল মোটামুটি গবমের ছুটির পরিচয়।

ক্রমে পটপরিবর্তন হয়। ঈজ্যেটের ঝড়-বৃষ্টি প্রচণ্ড মূর্তিতে দেখা দেয়। বিকেলের দিকে ঝড়ে টিনের ছাদ উড়িয়ে নিয়ে যায়, চালের বগ উড়ে যায়, দরজা জানলা

ভাঙে, ঘরের মধ্যে বৃষ্টির জল পড়ে ভিজিয়ে দিয়ে যায়। সে হল আর এক অভিজ্ঞতা। বৃষ্টিতে গাছপালা একটু সতেজ হতে না হতেই গরম আরো প্রচণ্ড হয়ে ওঠে। চারিদিক শুকনো পাতায় ভরে যায়, রাত্রে হাওয়াতে সেসব শুকনো পাতা মাটির ওপর দিয়ে গড়িয়ে চলে খড়খড় আওয়াজ ক'রে। হাওয়া বন্ধ হয়, শুকনো পাতার নড়াচড়াও থেমে যায়। অন্ধকার রাত্রে শুকনো পাতার নড়াচড়ার এই শব্দ সাধারণ অভিজ্ঞতা থেকে এতই ভিন্ন যে সে-অভিজ্ঞতাকে একরকমের বিশ্বয়কর ভূতুড়ে অভিজ্ঞতার সঙ্গে তুলনা করা যেতে পারে। গ্রীষ্মের দুপুরে খালি পায়ে, খালি মাথায় যখন ঘবে বেড়িয়েছি গ্রামের পথে, খোয়াইয়ের ধারে, তারও অভিজ্ঞতা পরবর্তী জীবনে দুর্লভ হয়ে উঠেছে এবং অস্ত্রের কাছে এইসব কাহিনী গল্পের মতো মনে হয়েছে। গ্রীষ্মের ছুটি পড়লে আজও সেই দুপুর ও অন্ধকার রাত্রির কথাই মনে পড়ে। এই নির্জনতাই বোধহয় আমার দৃশ্য-চিত্রের প্রধান বিষয়। তাই ভাবি আমি শিখলাম কার কাছ থেকে? নন্দলালের কাছ থেকে, না লাইব্রেরি থেকে, অথবা শান্তি-নিকেতনের এই রক্ষ প্রকৃতি থেকে? নন্দলাল না থাকলে আমার আঙ্গিকের শিক্ষা হতো না, লাইব্রেরি ছাড়া আমার জ্ঞান আহরণ করা সম্ভব হতো না, আর প্রকৃতির রক্ষ মূর্ত উপলব্ধি না করলে আমার ছবি আঁকা হতো না।

এ পর্যন্ত যেভাবে আমি কাজ করেছি, প্রকৃতিকে অনুভব করার সুযোগ পেয়েছি, তার অবসান ঘটল লাইব্রেরি-ঘরের দোতলায়। এরপর শুরু হল নতুন পরিবেশ, নতুন জীবন; মাস্তুলের সঙ্গে সঙ্গত হল ঘনিষ্ঠ।

আমার জীবনে যা মূল্যবান তা প্রকাশ পেয়েছে আমার ছবিতে। তাই আমার ছবি না দেখলে আমার জীবনের বৈশিষ্ট্য দেখতে পাওয়া যাবে না। জীবনের আর একটা অভিজ্ঞতা আছে—সে হল মাস্টারি, চাকরি, এইসব। আর সোজা কথায় এই সবই সংসারের অভিজ্ঞতা। এদিক দিয়ে আমার জীবন সাধারণ মধ্যবিত্ত পরিবার থেকে কিছুমাত্র ভিন্ন নয়। শৈশবকালে দেখেছি স্বদেশী আন্দোলন। দেখেছি রাস্তার ওপর কোমরে হারমোনিয়াম বেঁধে ‘বন্ধ আমার জননী আমার’ গাইতে গাইতে মিছিল বেরিয়েছে। ছেলেরা আঙড়াতে আঙড়াতে চলেছে, ‘বেত মেরে কি মা ভোলাবি, আমি কি মার সেই ছেলে...?’ অপরদিকে দেখেছি বাড়ির জোয়ান ছেলেরা পান নিয়ে এসে রাস্তায় নর্দমায় ফেলে দিচ্ছে। এ ছিল বিলাসিতা-বর্জনের একটা অংশ। এ হল বাল্যের অভিজ্ঞতা। প্রথম ঘোবন থেকেই গান্ধি-আন্দোলন শুরু হয়েছে। গান্ধি-আন্দোলনের প্রভাবে থকর পরেছি, সিগারেট ছেড়ে বিড়ি ধরেছি।

একটু আধটু তক্লি কাটতেও চেষ্টা করেছি। এব বেশি কিছু করি নি। কাজেই জীবনে এমন কোনো অভাবনীয় বিশ্বয়কর ঘটনা নেই যা বলার কোনো প্রয়োজন আছে।

অসহযোগ আন্দোলনের সময় আমার এক বন্ধু আমায় বলেছিলেন যে দেশের এই দুর্দিনে আপনার লজ্জা করে না বসে বসে কাগজে রঙ লেপতে? কিন্তু আমি নির্ভঙ্কের মতো সারাটা জীবন কাগজের ওপব বঙ লেপেই কাটালাম। আসল কথা, আমার স্বভাব এমন যে কোনো সামাজিক দায়িত্বের সঙ্গে আমি নিজেকে মিলিয়ে নিতে পাবি নি। পাকিস্তান-হিন্দুস্থানের ইতিহাস তৈরি হয়েছে আমার চোখের সামনে। দুর্ভিক্ষ, বণ্ণা, ভূমিকম্প ঘটেছে—এব সঙ্গে কোনো ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আমার ছিল না। এ বিষয়ে কোনো ছবিও আমি কবি নি।

শিল্পীজীবনের পবাকঠাই আমাব চিবদিনেব লক্ষ্য। আমি নিজেকে জানতে চেয়েছি এবং সেই জানাব জগুই অগুকে জানাতে চেষ্টা কবেছি। আমি সাধাবণের একজন, একথা আমি কখনো ভুলি নি।

এই জানাব কৌতুহল নিয়েই আমি ১৯৩৮ সালে কয়েকমাসের জগু জাপান গিয়েছিলাম। জাপানের প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের প্রায় কিছুই আমি দেখি নি। এমনকি যে টোকিও শহরে আমি বাস কবেছি, সে টোকিও শহরেরও অন্নই আমি দেখেছি। মিউজিয়ম, আর্টিস্টদের স্টুডিও, এই দেখেই আমার সময় কেটেছে। যে সময় আমি জাপান গিয়েছিলাম সে সময় জাপান বিরাট এক ঐতিহাসিক ঘটনার সামনে উপস্থিত হয়েছে। টোকিও শহরে উপস্থিত হয়েছিলাম শীতকালে। এইখানে পৌছাবার কিছুদিন পরেই বরফ পড়া শুরু হয়েছিল এবং সেই সঙ্গে সঙ্গেই উচু হয়ে উঠেছিল জাপান-জার্মানির মৈত্রীর প্রতীকরূপে দু-দেশের জাতীয় পতাকা। শহরের বাইরে মেশিনগানের মহড়া চলেছে। শহর ঘিরে এই শব্দ। সারা শহর বরফে সাদা। লক্ষ করতে অস্ববিধে হয় না যে জাপানের অধিবাসীদের ভেতরের রক্ত গরম হয়ে উঠেছে। তার আভাস আমার মতো বিদেশীর পক্ষেও বুঝতে অস্ববিধে হয় নি। ধারা বিতর্ক জাপানি পদ্ধতিতে তখন ছবি করছিলেন, তাঁদের কথায় কোনো ঝাঁজ পাওয়া যায় নি। কিন্তু ধারা আধুনিক প্যারিস শহরে শিক্ষিত শিল্পী ও তরুণ, তাঁদের কাছ থেকে মাঝে মাঝে উত্তাপ বেরিয়ে আসত। ধবনের কাগজে মাঝে মাঝে দেখা যেত

ফ্রান্স-প্রত্যাগত শিল্পীদের কেউ জানিয়ে দিচ্ছেন যে তাঁরা ফরাসি রঙ-তুলি এবং ফরাসি স্ট্রী ত্যাগ ক'বে এখন থেকে জাপানি তুলি গ্রহণ করবেন।

রবীন্দ্রনাথের গুণগ্রাহী বৌদ্ধশাস্ত্র বিশারদ তাকাকুসু আমায় বলেছিলেন, 'তখনকাব পণ্ডিতরা প্রমাণ করতে চেয়েছিলেন, বৌদ্ধধর্ম সবাসরি তাবা ভারতবর্ষ থেকে পেয়েছেন ; অন্তত কোরিয়া থেকে জাপানে এসেছে—চীনদেশ থেকে নয়। এইজন্য যখন আমি ঐতিহাসিকদের কাছে বলেছিলাম যে সো-তাংসুর ছবি কোরিনেব চেয়ে আমার ভাল লাগে তখন তাঁরা চুঃখিত হয়েছিলেন। বলেছিলেন সো তাংসু তো চীনদেশের নকল কবেছিলেন। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের প্রাকালে চীনা বিদ্বেষ জাপানেব পণ্ডিতসমাজকে কতটা প্রভাবান্বিত কবেছিল, তাবই ইঙ্গিত তাকাকুসুর উক্তি থেকে পাওয়া যাবে।

কিন্তু এইসব খবর আমার অহুসন্ধানেব বিষয় ছিল না। আমি গিয়েছিলাম আর্টিস্টদের সঙ্গে দেখাশাফাৎ করতে এবং জাপানি শিল্পের মন বুঝতে। জাপানি শিল্পীদের মধ্যে 'ইমপ্রেশনিষ্ট'দের প্রভাব সবচেয়ে বেশি ছিল। মাতিস্-এর প্রভাবকে তাঁরা খুব ভাল করেই আয়ত্ত করেছিলেন। এই সময় প্যারিস-ফেরতা অনেক জাপানি নিজের দেশের পবম্পরাকে বিচার-বিশ্লেষণ ক'রে দেখবার চেষ্টা করেছিলেন।—'সুররিয়েলিস্‌ম' (surrealism) তখন সবেমাত্র টোকিও শহবে দেখা দিয়েছে। তখনো তা জাপানি শিল্পীদের আয়ত্তে আসে নি।

সে সময় টোকিও শহবে বিশুদ্ধমতে life study, portrait কবাবার ব্যাবস্থা ও অনেকগুলি স্টুডিওতে ছিল। একজন শিক্ষকের অধীনেই এই ক্লাস চলত। শিক্ষাব্যবস্থা আমাদের দেশের আর্টস্কুলের চেয়ে বিশেষ ভিন্ন নয়। তুলনার ভাষায় বলতে পারি যে এইসব শিল্পীর ড্রইং এবং বর্ণলেপনের দক্ষতা সমকালীন ভারতীয় শিল্পীদের চেয়ে অনেক ভাল।

রাসবিহারী বসুর মধ্যস্থতায় সে সময় একটি প্রতিষ্ঠানের সঙ্গে আমার পরিচয় হয়। এই প্রতিষ্ঠানের কাজ ছিল প্রাচ্য-সংস্কৃতি ও জাপানি সংস্কৃতির মধ্যে যোগাযোগ স্থাপন। এঁরা প্রয়োজন হলে বিদেশীদের 'গাইড' দিয়ে সাহায্য করতেন। আমি যে গাইড পেয়েছিলাম তার নাম হংগো। জাপান ইম্পিরিয়াল ইউনিভারসিটির শিক্ষাপ্রাপ্ত এই যুবকের জাপানি শিল্প সম্বন্ধে যথেষ্ট জ্ঞান ছিল। যে ক'মাস আমি টোকিওতে ছিলাম, হংগো প্রতিদিন সকালে আমাকে টেলিফোন ক'রে জানাতেন বাইরে কোথায় কোন প্রশ্ননী হচ্ছে এবং কোন কোন আর্টিস্টের

সঙ্গে দেখা করার ব্যবস্থা হতে পারে। হংগোর চেষ্টাতে আমি জাপানের বিখ্যাত শিল্পী টাকে-উচি সেইহোর সঙ্গে দেখা করতে পেরেছিলাম। টাকে-উচির বয়স তখন ৭০ পেরিয়েছে। যৌবনকালে জার্মানি, ইটালিদেশ তিনি ভ্রমণ করেছিলেন। তিনি যে দক্ষিণ-চীনের পরম্পরার অল্পগামী সেকথা তিনি নিজেই স্বীকার করলেন। তাঁর মতে নব্য শিল্পীরা আঙ্গকের চর্চায় খুবই লক্ষ্য কিম্বা তারা অমুভব করার কথা ভাবে না। তিনি বলেছিলেন, ‘আমরা শিখেছি অমুভবেব পথেই আঙ্গিক আয়ত্ত করা। শিল্পীর মনই জানে কালি কখন তরল হবে, কখন গাঢ় হবে—তুলি কখন চলবে ঝড়ের বেগে, কখন চলবে মৃদুমন্দ গতিতে। এসব কিছু অমুভব না করলে ছবি করা যায়?’

কথাবার্তা শেষ হবার পর তিনি অবনীন্দ্রনাথের পুরনো খেলনার পরিচিত একটি ছাপা ছবি বেব করে আমাকে বললেন, ‘ছবিটি সন্দেহ। এই আর্টিস্ট কি portrait করেন?’ বললাম, ‘তিনি প্রথম যৌবনে প্রাকৃতিক অঙ্কনই শিখেছিলেন। তারপর মাঝে মাঝে সে কাজ করে থাকেন।’ টাকে-উচি বললেন, ‘ইনি খুব উচ্চস্তরের প্রতিকৃতি আকড়ে হতে পারতেন।’ বহুক্ষণ কথাবার্তার মধ্যে কোথাও চীন পরম্পরার বিরুদ্ধে তাঁর কোনো ঝাঁক লক্ষ্য করা নি। বরং তিনি বললেন, ‘চীনদেশের কাছ থেকে আমরা অনেক পেয়েছি। পলিটিক্স-এর সঙ্গে আর্টিস্টদের কি সম্পর্ক?’ ঠিক এর উঃটা কথা বলেছিলেন টাইকান। কারণ জাপান সরকার তখন টাইকানের পৃষ্ঠপোষক। টাইকানই যুদ্ধেব প্রাকালে ইটালিতে জার্মানিতে গিয়েছিলেন জাপানের সংস্কৃতির প্রতিনিধিকপে। হংগো আমাকে বলেছিলেন যে টাইকান একসময় শিল্পের ওপর সরকারের হস্তক্ষেপের বিরুদ্ধে অনেক লড়েছেন। কিন্তু আজ তিনি আমাদের থেকে আলাদা হয়ে গেছেন। কথাটি উচ্চারণ করেই হংগো বললেন, ‘সরি, এই কথাটি আপনি কাউকেই বলবেন না, আপনার ভারতীয় বন্ধুদেরও নয়।’

ধীরে ধীরে হংগো আমার বন্ধুর মতো হয়ে উঠলেন। জাপানের তৎকালীন অবস্থার নানা খবর তাঁর কাছ থেকে পেয়েছিলাম। একদিন কথা এসঙ্গে চায়ের উৎসব (Tea-ceremony) সম্বন্ধে প্রশ্ন করতে হংগো একটু উত্তেজিত হয়ে বললেন, ‘চায়ের উৎসব তো কাউন্ট-ব্যারনদের ব্যাসন। আমাদের মতো লোকের জন্ত তো -সে জিনিস নয়।’ হংগোর কালো ওভারকোটের নিচে একটা লাল আবরণ ছিল, সেইটি সে আমার কাছে ধীরে ধীরে খুলে ধরল। যুদ্ধের সাজসরঞ্জাম করতে দেশের সব টাকা কিতাবে বেরিয়ে যাচ্ছে—গ্রামের লোক কি রকম দরিদ্র—এই ছবি সে আমার কাছে তুলে ধরল।

সেদিন সন্ধ্যায় প্রদর্শনী থেকে বাড়ি ফিরছি, হংগো বলল, ‘কাছেই একটা ছোট পার্ক আছে, চলুন সেখানে গিয়ে একটু বসি।’ পার্কের মধ্যে জনমানব নেই, কেবল এক বৃদ্ধি একটা ঠেলাগাড়ি সামনে নিয়ে দাঁড়িয়ে আছে। ঠেলাতে রঙচঙে কাগজের মোড়কে বাঁধা জাপানি কেক। হংগো দুটো কিনল। আমাকে সে বলল, ‘আপনিও দুটো কিনুন।’ কেক কেনবার পর হংগো তার হাতের কেক দুটো আবার ঠেলা-গাড়ির ওপর রেখে দিল, আমাকেও বলল রেখে দিতে। হংগোর এই রহস্যজনক ব্যবহার আমি বুঝতে পারছি না। কেনই বা এই কেক পয়সা দিয়ে কেনা হল, আর কেনই বা পয়সা সমেত কেক ফেরত দেওয়া হল? পার্কের বাইরে এসে হংগো বলল, ‘ওই কেক খাওয়ার উপযুক্ত নয়। টোকিও শহরের রাস্তায় ভিক্ষে করা নিষেধ, সেইজন্মই এই ব্যবস্থা। আমাদের বাইরেটা রঙচঙে, কিন্তু ভিতরে কিছুই নেই।’ আবার হংগো প্রশ্ন করেন, ‘কার জন্তে আমরা যুদ্ধ করছি, কে আমাদের শত্রু? এই যে জার্মানি-জাপান সন্ধি হল তার পরিণাম কি হবে—বলতে পারেন?’

দেশে ফেরার পর হংগোর সঙ্গে নিয়মিত পত্র-বিনিময় হতো তারপর ১৯৪০-এর প্রাক্কালে এক চিঠিতে সে জানালো চিঠিপত্র লেখা আমাদের বন্ধ হোক।

অবনীন্দ্র পরম্পরার ইতিহাস ধারা জানেন তাঁদের কাছে কম্পু আরাইয়ের নাম অজানা নয়। জাপানে কম্পু আরাইয়ের কাছ থেকে বহুদিক দিয়ে বহু বকমের সাহায্য আমি পেয়েছি। জাপানি শিল্পে ক্লাসিক আঙ্গক সম্বন্ধে যেসব কথা তিনি ছাঁচ এঁকে আমাকে বুঝিয়েছিলেন, সেসব কথা আমি ভুলি নি। তাঁর সঙ্গে প্রথম যখন সাক্ষাৎ হয়, তখন তিনি একখানা স্ক্রিন করছিলেন, কোনো হোটেলের ছাদের নিচের নকশা হিসেবে। আরাই বললেন, ‘আধো, ভারতীয় ফুল হয়েছে কি না।’ এই ছবিতে সাংঘাতিক ভুল ছিল, পলাশ ফুলের সঙ্গে তিনি অশোক গাছের লম্বা লম্বা পাতা লাগিয়েছিলেন। এই ক্রটির দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করাতে বেশ জোরে হেসে উঠে বললেন, ‘কি ক’রে এরকম ভুল হল?’ তারপর আমার কাছ থেকে পলাশ গাছের আকার-প্রকার দেখে নিয়ে বললেন, ‘ও পাতা ব্যবহার করা যাবে না, দেখবে আমি মানিয়ে নেব।’

তাঁর ছাত্রদের কিতাবে শেখান দেখবার সুযোগ তিনি আমার দিয়েছিলেন। তোবাসোকোর লাইন তিনি ছাত্রদের সুখস্ত করাতেন। আরাই-এর মতে তোবা-

সোজোর লাইন ঠিক বুঝতে পারলে জাপানি শিল্পের যে কোনো লাইন সহজে আয়ত্ত করা যাবে। কারণ তোবাসোজোর লাইনে তুলির সকল রকমের খেলা লক্ষ করা যায়। এরকম ছোটখাটো অনেক কথাই বলা যায়। আপাতত আমার সবচেয়ে নুলাবান অভিজ্ঞতা সম্বন্ধে কিছু বিবরণ দিই।

জাপানি নববর্ষ উপলক্ষে আরাই প্রচুর অর্ডার পেয়েছিলেন। অধিকাংশই হোটেল থেকে। সকাল আটটার মধ্যে তিনি কাজে বসে যেতেন। কাকিমোনোর জন্ত নির্দিষ্ট মাপের জাপানি কাগজের উপর তিনি বিদ্যায় গতিতে ছবি এঁকে যেতেন সন্ধ্যা পর্যন্ত। ছবিব উপরাংশে গোল লাল সূর্য, নিচে মাছ, দু-চারটি জলের রেখা, তারপর সিল মেরে কাগজটা দূরে রেখে আর একখানা কাগজ বের ক'রে সামনে ফেললেন। চেরি সিগারেটে দুটো টান দিয়ে আগুনের পাখে সিগারেট গুঁজে দিয়ে আবার কাজ শুরু হল। কিছুক্ষণ পরে পবে আরাই-এর স্ত্রী আসছেন, ঘোয়া রঙের বাটি রেখে নোংরা রঙের বাটিগুলি উঠিয়ে নিয়ে যাচ্ছেন। রঙের বাটি ঠানো নাবানোর সঙ্গে বনবন আওয়াজ চলেছে। ছবি আঁকা, প্লেট ঘোয়া, হু হু ক'রে আরাই-এর সিগারেট খাওয়া—সব মিলে মনে হতো যেন একটা কারখানা।

সেদিন প্রায় সন্ধ্যা হয়ে এসেছে, আরাই কাগজ সামনে রেখে একটু বেশি সময় নিয়ে সিগারেট ধরিয়েছেন। এমন সময় আরাই-এর স্ত্রী দ্রুতপদে ঘরে ঢুকে বললেন, লোক এসে গেছে আরাই বললেন, 'দাঁড়াও।' তারপর কথা নেই বার্তা নেই, নামের একটা সিল নিয়ে ছবির কাগজের ওপর নানা জায়গায় লাগিয়ে দিয়ে মাঝখানে বিদ্যায় গতিতে দুটো মোটা লাইন টানলেন নিচে থেকে ওপরে। এইবার গাঢ় কালি নিয়ে লাইনের মাধ্যম দুটো মোটা মোটা ছোপ লাগালেন, দেখতে হল যেন ব্যাঙের ছাতা। আমি প্রশ্ন করবার পূর্বেই তিনি বললেন, 'সামুদ্রিক উদ্ভিদ, আমরা খাই। আর কিছু ভাবতে পারছি না।'

আরাই স্ত্রীকে বললেন, 'ওকে ডাকো।' পাওনাটার ঢুকেই আরাই-এর পাশে বেশ ভারি রকমের টাকার তোড়া রাখল। তারপর চটপট ছবিগুলো গুছিয়ে বেরিয়ে গেল। আরাই টাকা গুনলেন না, পাওনাটারও ছবি গুনে নিল না। আরাই একটা ছোট হাই তুলে বললেন, 'আটটায় বসেছি, খুব ক্লান্ত।'

দেশে ফেরবার পূর্বে আমার ছবির একটি প্রদর্শনী হয়েছিল। যে সোসাইটির সঙ্গে আমি যুক্ত ছিলাম এবং ধারা হংগোকে আমার 'গাইড' রূপে দিয়েছিলেন তাঁরাই এই প্রদর্শনীর উদ্বোধন। এই প্রদর্শনী উপলক্ষে যখন ঘরে বসে ছবি আঁকছি

সেইসময় আরাই দুপুরবেলা প্রায়ই আসতেন এবং ছবির ভালমন্দ বলতেন। শেষপর্যন্ত তিনিই প্রদর্শনীর উপযুক্ত ছবি বাছাই ক'রে দিয়েছিলেন। যেদিন আরাই আসতেন না সেদিন এশিয়া লজের ওবাসান এসে আমার ঘরে দেওয়ালে ঠেস দিয়ে পা ছড়িয়ে বসত আর সিগারেটের বাক্সের রাঙতা দিয়ে ছোট ছোট নানা রকমের পোকা, পাখি, কড়িং, প্রজাপতি ইত্যাদি তৈরি ক'রে আমার টেবিলের ওপরে রাখত। ওবাসানের চাতের তৈরি এইসব জিনিস আমি একাধিক শিক্ষিত জাপানিকে দেখিয়েছি। তাঁরা বলেছেন, দুঃখের কথা যে জাপানে আজ আঙুলের দক্ষতা শিক্ষিত সমাজ থেকে প্রায় মুছে গেছে। এসবের সঙ্গে জাপানি চা আসত। যতবার আমি চাইতাম ততবার ওবাসান আমায় চা দিত। মাঝে মাঝে আধপোড়া, লেবু দেওয়া মাছও আমাকে খাওয়াতো। ইতিমধ্যে রাসবিহারী মশাইয়ের দৌলতে আমার নাম কয়েকবার শবরের কাগজে উঠেছে।

সংক্ষেপে, টোকিওর আর্টিস্ট এবং ক্রিটিক মহলে আমি তখন অল্পবিস্তর পরিচিত। কাজেই প্রদর্শনীতে লোকেরও অভাব হয় নি, প্রচারেরও অভাব হয় নি। হংগো এবং আমি সারাদিন প্রদর্শনীতে বসে থাকতাম। দর্শকদের কথাবার্তা, তাদের সমালোচনা হংগো আমাকে ইংরেজিতে বুঝিয়ে দিত আর আমায় বলত, 'প্রদর্শনী খুব ভালই হল। আধুনিক শিল্পীদের কাছে আপনি বেশ সুখ্যাতি পেয়েছেন।'

এ পর্যন্ত বিখ্যাত ঐতিহাসিক সাইচে টাকির নাম উল্লেখ করি নি। তিনি আমাকে মিউজিয়মের ডিরেকটর আকিয়ামার সঙ্গে পরিচয় করিয়ে দিয়ে বললেন, 'মিউজিয়মে তুমি যা দেখতে চাও সবই দেখতে পাবে, আকিয়ামা তোমাকে সাহায্য করবেন।' আকিয়ামা সত্যিই আমাকে সাহায্য করেছিলেন। কারণ তাঁর সাহায্য ছাড়া কোনো স্থলের শিল্পীদের স্কেচ-বুক আমি দেখতে পেতাম না এবং অগ্নাগ্র শিল্পীদের কাজও আমার গুজ্জালপুঞ্জরূপে দেখবার সুযোগ হতো না। টাকি বারংবার আমায় জাপানি ভাষা শিখতে বলেছিলেন। কিন্তু সে অরুরোধ আমি রক্ষা করি নি। এই ছিল টাকির দুঃখ বা আমার বিরুদ্ধে অভিযোগ। শেষপর্যন্ত তিনি বলেছিলেন, 'যদি তুমি জাপানি ভাষা শিখতে, অনেক বিষয়ে তুমি উপকৃত হতে।'

শান্তিনিকেতন ফেরার পর নতুন ক'রে আঙ্গিক চর্চায় আমি লাগলাম। কলা-ভবনের সমস্ত ছাত্রছাত্রীদের জানিয়ে দিলাম মাউন্ট করা সিঁক বা কাগজ আমাকে যে দেবে তাকেই আমি একখানা ছবি ক'রে দেব। এইভাবেই ফুল আঁকা শুরু করি। ১৯৪০ সালে কলাভবনের ছাত্রাবাসের ছাত্রদের নিচের কাজ যখন করেছি তখন আমার তুলির টান-টোনের বা রঙের ছোপছোপ দেওয়ার রীতি পূর্বের চেয়ে অনেক বদলেছে।

অনেকে আমায় প্রশ্ন করেছেন যে আমি রবীন্দ্রনাথের কাছে থেকে কি পেয়েছি? এ প্রশ্নেব জবাব দেওয়া আমার পক্ষে কঠিন। কারণ আমি জন্মেছি রবীন্দ্র-যুগে। ছেলেবয়সে বিদ্যাসাগর মশাইয়ের প্রথম ভাগ দ্বিতীয় ভাগ সমাপ্ত করেই বোধহয় রবীন্দ্রনাথের কবিতা পড়েছি। সে সময়ের কোনো কোনো পাঠ্যপুস্তকে রবীন্দ্রনাথের কবিতা স্থান পেতে শুরু করেছে। আমার সাহিত্যবোধের অনেকখানি রবীন্দ্র-প্রভাবাধিত। বাড়িতে রবীন্দ্রনাথের লেখা নিয়মিত পড়া হতো। পাঁচকড়ি বন্দোয়া-পাখায়ের সম্পাদিত 'নায়ক' পত্রিকায় রবীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে কৌতুকজনক চিত্র ও টিপ্পনী নিয়মিত প্রকাশিত হতো। এই কৌতুকচিত্রের একখানি আমার বেশ মনে আছে—বাঁশের ডগায় রবীন্দ্রনাথ বসে আছেন, তলায় অনেকজন মিলে বাঁশ ধরে আছে, তাতে লেখা—‘আমরা তোমায় চাই’। সে সময় প্রায় সমস্ত তরুণ বাঙালি রবীন্দ্রনাথকেই চেয়েছিল। তারপরে এলাম রবীন্দ্রনাথের প্রতিষ্ঠিত ব্রহ্মচর্য বিদ্যালয়ে। যে সময় কলকাতা শহরের কোন স্কুল ক্ষীণদৃষ্টিসম্পন্ন বালককে ভর্তি করতে চায় নি, সেই ক্ষীণদৃষ্টিসম্পন্ন বালক রবীন্দ্রনাথের ব্রহ্মচর্য বিদ্যালয়ে স্থান পেয়েছে। যে সময় আমার মতো ক্ষীণদৃষ্টিসম্পন্ন শিক্ষার্থীর পক্ষে কোনো আর্টস্কুলে যোগ দেওয়া অসম্ভব ছিল, সে সময় রবীন্দ্রনাথের কলাভবনে আমি স্থান পেয়েছিলাম, অধ্যাপকের আপত্তি সত্ত্বেও। নন্দলালের যে এ-বিষয়ে বিশেষ আপত্তি ছিল সেকথা প্রসঙ্গক্রমে আমি লিখেছি। নন্দলাল ভাবতে পারেন নি যে আমি কোনোদিন ছবি আঁকতে পারব। সোজা কথায়, তিনি বলেছিলেন যে যার চোখ নেই সে ছাব আঁকবে কি ক'রে? রবীন্দ্রনাথের কাছে আমি আর কিছু যদি না পেয়ে থাকি তবু আমি বলব, তিনিই আমার নবজন্মদাতা।

একসময় বিশ্বভারতীর জটনৈক রবীন্দ্রবিশারদ আমাকে প্রশ্ন করেছিলেন যে, রবীন্দ্রনাথ নাকি ক্লাস করতেন? জবাবে বলেছিলাম, ‘আজ্ঞে হ্যাঁ। তাঁর ক্লাসে আমি পড়েছি। তিনি আমাদের খাতা দেখতেন। বাংলা অক্ষরে আকার-ইকার-

গুলি যে তিনি কেবল সংশোধন করতেন তা নয়, যে সব অক্ষর পরিষ্কার নয়, তার পাশে তিনি নিজের হাতে পরিষ্কার করে অক্ষরগুলি লিখে দিতেন।' এইসব খাতা বোধহয় তখনকাব ছাত্রবা কেউ রাখে নি। কারণ রবীন্দ্রনাথ তখনো ছাত্রদের কাছ থেকে দূরে চলে যান নি। পথে, ঘাটে, লাইব্রেরিতে, ছাত্রাবাসে, ডরমেটরিতে যখন-তখন পাঞ্জাবি ও লুপি পরা রবীন্দ্রনাথকে দেখা যেত। সহজেই তাঁর সঙ্গে কথা বলা যেত।

রবীন্দ্রনাথের খুব নিকটে আসবার সৌভাগ্য আমার ঘটে নি। আবার তিনি আমার জীবন থেকে কখনো দূরেও চলে যান নি। জীবনের আনন্দ কেউ কাউকে কখনো বিলিয়ে দিতে পারে না। তবু বলতে হয় জীবন যে আনন্দময়, সৃষ্টির পথে অবসাদ অবিশ্বাসের অন্ধকার থেকে যে মুক্তি পাওয়া যায়, সেকথা উপলব্ধি করা বসার্থক পরিবেশ সৃষ্টি করেছিলেন রবীন্দ্রনাথ। ঋতু পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে রবীন্দ্রনাথ আমাদের সামনে উপস্থিত করেছিলেন তাঁর গানের ডালি। প্রকৃতির শোভা-সৌন্দর্য ও তাঁর গান একত্রে যে পরিবেশ সৃষ্টি করেছিল তার স্মৃতি শান্তিনিকেতনের কোনো ছাত্রছাত্রীর মন থেকে বোধহয় মুছে যায় নি।

বর্ষার দিনে শান্তিনিকেতনের ছাত্রাবাসগুলি প্রায় জলে ডুবে যেত, ফুটো ছাদ, ভাঙা জানলা দিয়ে বৃষ্টির ঝাপটা এসে অনেক সময়ে বিছানাপত্র ভিজিয়ে দিয়েছে। বর্ষার এইরকম এক রাত্রি অনিদ্রায় কাটিয়ে আমরা কয়েকজন ছাত্র অত্যন্ত বিরক্ত হয়ে তাঁকে আমাদের অহুবিধের কথা জানিয়েছিলাম। রবীন্দ্রনাথ ধীরকণ্ঠে বললেন, 'তোরা বোস। ছাখ, আমারও রাজে এই ঝড়ের ঘরে জল পড়েছে, আমিও সারারাত ঘুমোতে পারি নি। বসে বসে একটা গান লিখেছি। শোন, কিরকম হয়েছে।' এই বলে রবীন্দ্রনাথ গান শুরু করলেন—'ওগো ছুখজাগানিয়া, তোমায় গান শোনাব, তাইতো আমায় জাগিয়ে রাখ...'। গান শেষ করে রবীন্দ্রনাথ বললেন, 'আর্টিস্ট, কবি—আমাদের একই দশা। কেউ আমাদের ছাখে না।' রবীন্দ্রনাথের ঘরে জল অবশ্য সামান্যই পড়েছিল। আমরা পরম আনন্দে রবীন্দ্রনাথের ঘর থেকে বেরিয়ে এলাম। নিজেরাই বলাবলি করলাম, 'কই আমরা তো এরকম পারি না।' আজ একথা নিশ্চয়ই স্বীকার করব, কই রবীন্দ্রনাথ তো ঘর মেরামতের কোনো ব্যবস্থা করলেন না। রবীন্দ্রনাথ ঘর মেরামতের কোনো ব্যবস্থা করেছিলেন কিনা আজ আমার স্বপ্ন নেই, তবে সেদিন রাজের সমস্ত দুঃখ তুলিয়ে দিয়েছিলেন তাঁর গানে।

রবীন্দ্রনাথ অনেক অঙ্কায়, ছাত্র-অধ্যাপকদের অনেক অহুবিধে দূর করে যেতে

পারেন নি, একথা অস্বীকার করা যায় না। তবু বলব যে রবীন্দ্রনাথের কাছে যা পেয়েছি তা অমূল্য। অনেকদিন পরের আর একটি ঘটনা—১৯৩৮ কি ৩৯ সাল—সকালবেলা উত্তরায়নের বাগানে ছেলেমেয়েদের নিয়ে স্কেচ করছি, এমন সময় রবীন্দ্রনাথের কাছে আমার ডাক পড়ল। তিনি পূর্বে কখনো এরকম অকস্মাৎ আমায় ডাকেন নি। সেদিক কিঞ্চিৎ বিস্মিত হয়ে রবীন্দ্রনাথের কাছে উপস্থিত হলাম। উদয়নের দক্ষিণের বারান্দায় রবীন্দ্রনাথ বসে আছেন। সামনে ছোট টেবিল। প্রশ্ন করলেন, ‘কি করছিস তোরা ওখানে?’ ‘আজ্ঞে স্কেচ করছি ছেলেদের নিয়ে।’ ‘ওদের সঙ্গে তুইও স্কেচ করছিস?’ ‘আজ্ঞে হ্যাঁ।’ ‘দেখি কি স্কেচ করিস?’ খাতার পাতা উল্টে উল্টে বিশেষ মনোযোগের সঙ্গে স্কেচ দেখতে লাগলেন—স্বর্ঘমুখী ফুলের স্কেচ। তারপর স্কেচ সম্বন্ধে নানা প্রশ্ন করলেন। ফুলের construction, ফুলের বিশেষ বিশেষ অংশ পেছন থেকে সামনে থেকে নানানভাবে আমি স্কেচ করেছিলাম। এইভাবে স্কেচ করার কার্য-কারণ তিনি জিজ্ঞেস করলেন। রবীন্দ্রনাথ : ‘ছেলেরা কি তোর কথা শোনে, তারা এসব বোঝে?’ ‘আজ্ঞে, আমি সাধ্যমতো তাদের বোঝাবার চেষ্টা করি। আলাদা আলাদা করেও এগুলো তাদের খাতায় করি, আর তাদের বোঝাই।’ রবীন্দ্রনাথ : ‘তুই বলছিস তারা বোঝে, আমি বলছি তারা সবাই বোঝে না।’ তাঁর এই কথার কি জবাব দেব বুঝতে পারলাম না। রবীন্দ্রনাথ : ‘তোর কথা ৫১৭ জন হয়ত মন দিয়ে শোনে ২১৪ জন বোঝবার চেষ্টা করে এবং ১১২ জন হয়ত এইসব বোঝে এবং কাজে লাগাবার চেষ্টা করে। জানিস, এই তোর দুর্ভাগ্য। যে জিনিস ৪ জন বুঝবে, সে জিনিস ১৪ জনকে শেখাতে হয় তোকে। বিশ্বভারতীকে আমি বড় করতে চাই নি, আর সবাই চায় বড় করতে। তুই আর কি করবি বল?’

নানা কারণে রবীন্দ্রনাথকে অনেক জিনিস সহ্য করতে হয়েছে। যা তিনি চান নি সে জিনিস তিনি সবলে উৎপাটন করার চেষ্টা করেন নি বা করতে পারেন নি। এইজন্যেই দেখা যায় যে বিশ্বভারতী সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের আগ্রহ ধীরে ধীরে কমে এসেছে। তাঁর এই উদাসীনতার স্বযোগ নিয়ে যেসব আগাছা গজিয়েছিল সেইগুলি মহীশূর হয়ে উঠেছে রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুর পর।

সম্ভবত ১৯৪০ সালে অতুল বোস শান্তিনিকেতন থেকে আমন্ত্রিত হয়ে রবীন্দ্রনাথের প্রতিকৃতি আঁকতে আসেন। প্রতিকৃতি শেষ হয়েছে তখন আমি গিয়েছি ছবি দেখতে। মনোবোগ দিয়ে ছবি দেখছি, এমন সময় পোছন দিক থেকে রবীন্দ্রনাথের

গলা শুনলাম। মুখ ফিবিয়া দেখি রবীন্দ্রনাথ আমার পেছনে দাঁড়িয়ে। স্বান করে কিরছেন—সাদা চুল দাড়ি, গায়ে সাদা জোকা, হাত দু'খানা পেছন দিকে রাখা, হাতে বড় তোয়ালে। সিমেন্টের লাল মেঝেব ওপর দাঁড়িয়ে। তখন তিনি সামনের দিকে একটু ঝুঁকেন। তিনি বললেন, ‘আধ, তো ওই ছবি কি আমার মতো হয়েছে?’ শুভ্র আলোব মতো রবীন্দ্রনাথ লাল মেঝেব ওপর দিয়ে আমার পাশ কাটিয়ে বেরিয়ে গেলেন। আর একবার তাকলাম অতুল বোসের করা প্রতিকৃতির দিকে। মনে মনে আমাকে স্বীকার করতেই হল যে রবীন্দ্রনাথের মুখেচোখে, তখনো যে উজ্জলতার প্রকাশ, এই প্রতিকৃতিতে তা নেই।

এ বিষয়ে অতুল বোসকে যখন প্রশ্ন করলাম তখন তিনি বললেন, ‘কি করব বলুন, স্টুডিওর মধ্যে তাঁর সামনে এসে দাঁড়ালেই আমি কিরকম নার্ভাস হয়ে যাই। তাছাড়া শ্রীর থিয়ালেরও অস্ব ছিল না। কাজ বেশ কিছু অগ্রসর হয়েছে, এমন সময় একদিন আমাকে বললেন, তুমি কি করছ খুটখুট ক’রে? ছবির পেছনটা লাল ক’রে দাও আর জোকা কালো ক’রে দাও। বললাম তাহলে আপনাকে কালো জোকা পরতে হয়। রবীন্দ্রনাথ উত্তেজিত হয়ে বললেন, তুমি আর্টিস্ট, একটা কালো জোকা মন থেকে করতে পারবে না? অতটা কালো রঙ পড়তেই সব ছবির লাইট অ্যাবেনজমেন্ট বগলে গেল। কি করব বলুন? পোরট্রেট করেছি অনেক, কিন্তু এরকম সমস্তায় আমি কখনো পড়ি নি।’ অতুল বোসের সঙ্গে আমার পরিচয় ছিল বলেই তাঁকে অবকম ব্যক্তিগত প্রশ্ন করতে সাহস করেছি। আর অল্প কেউ আমার প্রশ্নের এরকম খোলা জবাব দিতেন না। অতুল বোস সত্যিই সরল লোক ছিলেন। নিজের দুর্বলতা বা নিজের কৃতিত্ব সম্বন্ধে বলতে তাঁকে কখনো আমি সংকোচ করতে দেখি নি।

১৯৪১ সালে রবীন্দ্রনাথের মৃত্যু হয়। তাঁর মৃত্যুর পরে রবীন্দ্রনাথ হলেন বিশ্বভারতীর কর্ণধার। রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুর পর থেকে সারা বিশ্বভারতী জুড়ে একরকমের রক্ষণশীলতা দেখা দেয়। নন্দলাল সম্পূর্ণ স্বাধীন থেকেও কলাভবনকে রক্ষণশীলতার দিকে এগিয়ে নিয়ে চললেন রবীন্দ্রনাথের মৃত্যুর পর থেকে। কলাভবনের এই রক্ষণশীল আবহাওয়ার মধ্যে আমি কলাভবনের এক ছাত্রীকে বিবাহ করি। বিবাহের সময় আমার বয়স ৪০-এর কাছাকাছি।

বিবাহের কথা উঠলেই ছোটবড় কোনো না কোনো রকমের প্রীতিভোজের কথা চলে আসে। আমার চীনে বন্ধু অধ্যাপক উ এবং তাঁর পত্নী প্রীতিভোজের এক অহুষ্ঠান করেছিলেন চীনা পদ্ধতিতে। অধ্যাপক উ চীনা-ভবনে ভারতীয় নাটক ও অভিনয় সম্বন্ধে গবেষণা করছিলেন এবং শ্রীমতী উ বাংলা শিখছিলেন। অধ্যাপক উ বেশ ভাল রান্না করতে পারেন। এই নৈশভোজে তাঁকে একজন বিচক্ষণ স্পকার বল চিনলাম। তিনি নিজ হাতেই এইসব রান্না করেছিলেন। বহু প্রকারের রান্না, অবশ্য বাঙালিদের মতো যদি মশলা বাটা, ফোড়ন দেওয়ার ব্যবস্থা থাকত, তাহলে তিনি এতরকমের রান্না একা হাতে করতে পারতেন না। চীনা রান্না কতকগুলো হয় জলে সেক কতকগুলো হয় ভাপে সেক। তেলে রান্না তরকারি ও ভাজা চীন দেশে অজানা নয়। এইসব রান্নার একটি বিশেষত্ব এই যে তরকারি বা মাছের স্বাভাবিক রং প্রায় অবিকৃত থাকে। কাজেই ভোজের টেবিলে রঙের বৈচিত্র্য থাকে যথেষ্ট। বিশেষ প্রয়োজনে হলুদের ব্যবহার দেখা যায়। বিভিন্ন রকমের সস ছুন-মিষ্টির মতো প্রায় সকল রান্নাতে ছিটিয়ে দেওয়া হয়। অধ্যাপক উ নিমন্ত্রণে প্রায় সকল রকমের রান্নাই নমুনা তৈরি করেছিলেন। তাঁর স্ত্রী বলেছিলেন যে এই রান্না করতে আমার বন্ধু প্রায় দু'দিন খেটেছিলেন। রন্ধনবিজ্ঞাকে শিল্পকলার মর্যাদা দেওয়ার রীতি পৃথিবীর সকল দেশের লোকেই স্বীকার করেছে। তাই চীন দেশের রন্ধনশিল্প সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ পরিচয় দিলাম।

চৈনিক সৌন্দর্যশাস্ত্র সম্বন্ধে উ-র কাছ থেকে আমি বহু সাহায্য পেয়েছি। চীনা ভাষায় লেখা পুস্তক থেকে তিনি অনেক অংশ আমায় অমুবাদ করে শুনিয়েছেন। চীনা কাব্যবিচার সম্বন্ধে কতকগুলি সূত্র উ-র কাছ থেকে আমি প্রথম জানতে পারি। তাও-পত্নী ও কনফুশাস-পত্নী পণ্ডিতরা এই বিষয়ে বহু ব্যাখ্যা বিচার করেছেন এই কাব্যবিচারের কয়েকটি সূত্র সম্বন্ধে এখানে উল্লেখ করছি। যথা : রসের গভীরতা। বোকাতে গিয়ে সূত্রকার বলছেন কুয়ের মধ্যে যদি একটি পাথর ফেল দেওয়া যায় তবে জলে একরকমের শব্দ জাগিয়ে পাথর তলায় চলে যায়, তখন আর পাথর দেখা যায় না। সেইরকম সার্থক কাব্য অর্থপূর্ণ বাক্যের ধ্বনি জাগিয়ে রসের জগতে অদৃশ্য হয়। Tragedy সম্বন্ধে সূত্রকার দৃষ্টান্ত দিচ্ছেন : বোকা বুদ্ধবয়সে বসে বসে তলোয়ারের মরচে পরিষ্কার করছে। রসের বিকৃতরূপ সম্বন্ধে দৃষ্টান্ত দিয়ে সূত্রকার বলছেন : আকাশে চাঁদ, পাহাড়, ফুলের গাছ, নদী বয়ে চলেছে, গাছের তলায় বুদ্ধ বাসি বাকছে—এ হল অনেকগুলি সূত্র। জিনিস জাগিয়ে অনুভবের সৃষ্টি। জলের

পাত্রে মুক্তাকল রেখে দিলে যেমন মুক্তাতে একরকমের মৃৎগতি সঞ্চারিত হয়, কিন্তু জলের পাত্র থেকে মুক্তা বেরিয়ে যায় না, তেমনি সার্থক কাব্য যুগপৎ সীমিত ও চকল, ইত্যাদি। স্বত্র আলোচনা কালে শ্রীমতী উ চীনা সাহিত্য থেকে নানারকম দৃষ্টান্ত উপস্থিত করতেন এবং তাও-পন্থী ও কনফুশাস-পন্থীদের দৃষ্টিতে এক-এক কবিতার ব্যাখ্যা কিরকম বদলে যেতে পারে সে সম্বন্ধেও আলোচনা হতো। প্রায় সময়ই তাও-পন্থী ব্যাখ্যাকেই আমি গ্রহণযোগ্য বলে মনে করতাম।

শ্রীমতী উ পিকিং বিশ্ববিদ্যালয়ের সাহিত্যের ছাত্রী। রবীন্দ্রনাথের কবিতা বুঝতে তাঁর খুবই অসুবিধা হতো। প্রথমত কবিতাগুলি তাঁর কাছে অত্যন্ত দীর্ঘ বলে মনে হতো, দ্বিতীয়ত কবিতাগুলির দার্শনিক তত্ত্ব তিনি কিছুতেই গ্রহণ করতে পারতেন না। যেসময় অধ্যাপক উ-র সঙ্গে আমি চৈনিক সৌন্দর্যশাস্ত্র নিয়ে আলোচনা-করছিলাম সেই সময় চীনদেশের বিখ্যাত চিত্রকর Jupeon-চীনা-ভবনে অতিথিরূপে বাস করছিলেন। তিনি প্যারিসে সাত বছর চিত্রবিজ্ঞা শিক্ষা করেন এবং চীনা পদ্ধতিতে কাজ করারও তাঁর দক্ষতা ছিল। অত্যন্ত ব্যস্ত লোক, তাঁর সঙ্গে আপ্যায়নের সুযোগ একবারই আমি পেয়েছি। Jupeon-ব কাছে চৈনিক শিল্পশাস্ত্রের কথা উত্থাপন করতেই তিনি অত্যন্ত উত্তেজিত হয়ে ছুতোহুত্ব পা সামনের দিকে ছুঁড়ে বললেন, ‘চীনদেশের সর্বনাশ করেছে এসব শাস্ত্র, একে লাখি মেয়ে দেশ থেকে বের ক’রে দাও। একদল আর্টিস্ট ঘরের মধ্যে বসে বসে শিল্প-শাস্ত্রের পাতা ওন্টায় আর শাস্ত্রমতো গাছের কোনদিকে দুটো ডাল, কোনদিকে একটা ডাল, তারই আইন অনুসন্ধান করে, বাইরের দিকে তাকায় না।’—সাংহাই-এর সরকারী প্রদর্শনী যদি পূর্বে আমার দেখা না থাকত তাহলে Jupeon-র এই যুক্তিকে অতিরঞ্জিত মনে হতো। অবশ্য তাং-পরম্পরা সম্বন্ধে Jupeon-র বিশেষ ঞ্ছা ছিল, তিনি বলতেন তাং যুগের ঐতিহ্যকে আমি আবার কিরিয়ে আনতে চাই, সেইজন্মেই আমি এত পরিশ্রম করছি। আজ পর্যন্ত বুঝতে পারি নি প্যারিসে শিক্ষাপ্রাপ্ত তৈলচিত্রকর Jupeon কি ক’রে তাং যুগের ঐতিহ্যকে বর্তমানে কিরিয়ে আনবেন!

যে সময়ের কথা বলছি, সে সময়ে কলাভবনের পরিবেশ আমার কাছে কিছু পীড়াদায়ক হয়ে উঠেছিল। একটা বড় কাজ হাতে নেবার কোনো সুযোগ পাওয়া বাজিল না, সেইটাই ছিল প্রধান দুঃখ। একদিন রামকিংকর বললেন, ‘আমুন্

একটা বড় কাজে হাত দেওয়া যাক।' হিন্দি-ভবনের দেওয়াল খালি রয়েছে। হিন্দি-ভবনের অব্যাক্ত হাজারিপ্রসাদের অমুমতি পেতে অহবিধে হল না, অহবিধে হল নন্দলালের কাছে অমুমতি পেতে। নন্দলালের কাছে যখন হিন্দি-ভবনের কথা উত্থাপন করলাম, তিনি দৃঢ়কণ্ঠে বললেন, 'না, ওখানে কাজ হবে না।' জীবনে এই প্রথম তিনি আমার কাজে বাধা দিলেন, আমিও প্রথম তাঁর কথা উপেক্ষা করলাম।

এর পরেই হিন্দি-ভবনের কাজ আমি শুরু করি। এই সময় আমার পুরাতন শিক্ষক স্বরেন্দ্রনাথ করের সহানুভূতি ও সাহায্য না পেলে হিন্দি-ভবনের কাজ করা বোধহয় সম্ভব হতো না। তিনি স্থূল থেকে বাঁশ টিন দিয়ে আমার জন্তু ভারা তৈরি করিয়ে দিলেন খুব অল্প সময়ের মধ্যে। ভাবা কিবকম বাঁধা হল দেখতে গেছি, স্থল্লর ভারা—চাব দেয়ালেই ভারা বাঁধা হয়েছে। পেছনে মোটা বাঁশের রেলিং, পড়ে যাওয়া ভয় নেই। আমার সহকারী জিতেন্দ্রকুমার মই বেয়ে উঠে চারিদিকে হেঁটে হেঁটে বললেন, 'বেশ পোক্ত কাজ, আপনিও ওপরে উঠে আসুন।' মই বেয়ে প্রায় যখন ভারার কাছে পৌঁছেছি, এমন সময় মই পিছলে গেল, নিচে আমার স্ত্রী ছিলেন, তিনি ভাড়াভাড়ি আমাকে ধরে ফেললেন। গুরুতর আঘাত থেকে সেদিন রক্ষা পেলাম। বললাম, 'শুভকর্মে বাধা, আজ থাক, কাজ কাল শুরু হবে।'

দেওয়ালে বালির আস্তর ছড়ানো, দেওয়াল ভেজানোর কাজ সহকারীরা করছেন, আমি গুর ছি চুনবালি সংগ্রহের জন্তু। চুন ভেজানোর সময় দইএর দরকার হয়। রান্নাবর থেকে দইএরও ব্যবস্থা হয়েছে। পাথুরে চুন এলো, চুনে জল ছিটিয়ে পাথুরে চুন ভাঙা হল। তারপর চুন থেকে পাথর বা মরা চুনের দলা বাছাই করে বড় বড় দুই গামলায় চুন ভেজানো হল, দই দেওয়া হল। এরপর দেওয়াল ভেজানোর কাজ। এ কাজে মেহনত আছে যেমন, তেমনি সময়ও লাগে প্রচুর। এইভাবে কয়েকদিন রাজমিস্ত্রির মতো কাজ করি। এইবার প্রাস্টার তৈরির পালা। আমি সকাল ৯টা পর্যন্ত কলাভবনের ছাত্রছাত্রীদের কাজ দেখিয়ে দিয়ে চলে আসি হিন্দি-ভবনে, তারপর প্রাস্টার লাগানো হয়। দক্ষিণ দেওয়ালের কোণ থেকে কাজ শুরু হল। কয়েক ফুট কাজ করার পরই বোঝা গেল যে পূর্বদিকের দেওয়ালে কলাভবনের ছাত্র কপাল সিংএর যে ছবিটি আছে, সেটি অত্যন্ত খাপছাড়া লাগবে। শেষপর্যন্ত ছবিটির ধারে ধারে কতকগুলি relief-এর কাজ করে সমস্ত ছবি অলংকরণের পর্বারম্ভ করার চেষ্টা করি। relief-এর কাজ করেছিলেন জিতেন্দ্রকুমার ও লীলা। পরিকল্পনা



অল্পঘায়া কাজ হল বটে কিন্তু সমস্ত পুৰদিকের দেওয়ালে ছবি মানিয়ে নেওয়া যাবে না।

যাই হোক, দক্ষিণ দিকের অর্ধেক হবার পর জিতেন্দ্রকুমার ও লীলাকে শান্তি-নিকেতন থেকে চলে যেতে হয়। লীলা গেলেন করাচিতে তাঁর মায়ের কাছে, জিতেন্দ্রকুমার গেলেন নাজিবাবাদে। পরিবর্তে এলেন স্বত্নমজুম ও দেবকীনন্দন। ভিজ্ঞ আস্তুরেব ওপর কাজের সময় সহকারীদের কাজ প্রায়ই থাকে না। সহকারীদের কাজ হল দেওয়াল ভেজানো, আস্তুর লাগানো, রং তুলে হাতের কাছে এগিয়ে দেওয়া, অর্থাৎ কুলির কাজ। কোনো শিক্ষিত চিত্রকরের পক্ষে দিনের পর দিন এই একধেয়ে কাজ করা সহজ নয়। কিছু নিজে কাজ করবার ইচ্ছা হওয়াও স্বাভাবিক। কিন্তু আমাব এই দুই সহকারীর বৈধ ছিল অসীম। তারপর বৈধের পবীক্ষা হতো যখন সারাদিন পরিশ্রম করাব পথ, পরের দিন এসে বলতাম যে কালকের কাজটা চেষ্টা ফেঁদা, নতুন ক'রে প্লাস্টার লাগাও আর একবার। একটি প্রশ্নও না ক'রে মনি বা দেবকী ভারায় উঠে গিয়ে দেওয়াল চাছতে শুরু করতেন। এক বৎসরের মধ্যে কোনোদিন তাঁদের আমি বিরক্ত হতে দেখি নি। দেবকীনন্দনের পৈষ ছিল আর একরকমের। একদিন তিনি ভারি থেকে পড়ে গেলেন, তাঁর পরনের কাপড় পাঁশের খোঁচায় আটক গিয়েছিল, ধীরে ধীরে তিনি ঝুলতে ঝুলতে নিচে পড়লেন। মুখে কোনো শব্দ নেই, আমি বলছি, 'মনি দেখ, দেবকী অজ্ঞান হল নাকি?' দেবকী বললেন, 'না কিছু হয় নি, কেবল কাপড়টা ছিঁড়েছে।' আবার ভারার ওপর উঠে এসে তাঁর বা কাজ তা শুরু করলেন। যখন পশ্চিমদিকের দেওয়ালে কাজ করছি, সেই সময় দেবকীনন্দনও চলে গেলেন। রইলাম আমি ও মনি। ছবির অংশ সহকারীরা কিছু কাজ করেছিলেন কিনা আজ আমার মনে নেই, তবে বোড়ার ছবিতে স্বত্নমজুমের বখেট হাত আছে বলে আমার মনে হয়। কাজ শেষ হয়েছে, নাম লেখা বাকি। ভারার ওপর ঘুরে ঘুরে দেখছি যে কোথাও কিছু করবার আছে কিনা, কোনো অংশ নতুন ক'রে করবার প্রয়োজন কি না, এমন সময় টিনের একটা অংশ ভেঙে গিয়ে আমার পা নিচের দিকে ঝুলে পড়ল। মনি ভারার উপরেই ছিল, সে ভারি পরীক্ষা ক'রে বলল, 'টিনের অনেক অংশই একেজো হয়ে গেছে, এর ওপর দাঁড়িয়ে কাজ না করাই এখন ভাল।' নিচে নেমে এলাম, সহ-করা আর হল না। বললাম, 'এইবার ভারি খুলে একবার দেখতে ইচ্ছে করছে কিরকম হল কাজটি।' মনি বলল, 'না, এখনি খুলে কেবল।' স্বত্নমজুম গতিতে মনি ভারি

থলে ফেলল, নিচে থেকে সব ছবি আমি ভাল ক'রে দেখতে পাই না, মনি ঘুরে ঘুরে দেখে বলল, 'না, করবার আর কিছু ছিল না। এইবার চলুন একটু চা খাওয়া যাক।'

হিন্দি-ভবনেনব কাজ শেষ হল, সেই সঙ্গে আমার ভাগ্যচক্রও বদলে গেল। কিছুকাল শান্তিনিকেতনের বাইরে থাকা স্থির করলাম এবং আমার দাদার বন্ধু নরেন্দ্রমণি আচার্যকে নেপালে লিখলাম, যদি তিনি আমায় একখানা নেপাল প্রবেশের অনুমতিপত্র যোগাড় ক'রে দিতে পারেন। তিনি তখন নেপাল সরকারের বৈদেশিক সচিব। এই চিঠির জবাবে নেপালের শিক্ষামন্ত্রীর কাছ থেকে এক পত্র পেলাম যে শিক্ষা বিভাগ আমাকে নেপালের কিউবেটবেব পদ দিতে প্রস্তুত। চাকরির সমস্ত শর্ত পত্রেরই দেওয়া ছিল। শিক্ষামন্ত্রীকে আমি আমার সম্মতি জানিয়ে দিলাম ও কলাভবনের অধ্যক্ষের কাছে ত্যাগপত্র দাখিল করলাম। আমি যখন ত্যাগপত্র দাখিল করি, সেই সময়ে লীলা মিরাতে চাকরি করছেন। সংবাদ পেয়ে লীলা মিরাত থেকে শান্তিনিকেতনে এলেন। নেপালের চাকরির শর্ত দেখলেন, তারপর তিনি ফিরে গেলেন তাঁর কর্মস্থলে। আমিও সংসারের প্রয়োজনীয় জিনিস দুই বস্তুর কাছে রেখে এক সন্ধ্যায় শান্তিনিকেতনের মায়া কাটিয়ে নেপাল রওনা হলাম।

এখন ভারতবর্ষের যে কোনো স্থান থেকে উড়োজাহাজে নেপালে যাওয়া যায়। কিন্তু আমি গিয়েছিলাম পাহাড়ের ঘেরা দুর্গম পথে। এই পথের কিছু কিছু পরিচয় হয়ত আমার স্কেচ-খাতায় আছে। শ্রুতি এমনই ঝাপসা হয়ে এসেছে যে পথের বিস্তারিত বর্ণনা দেবার উপায় নেই। কেবলই মনে হয় হিমালয় পর্বতের বিশ্বকর গান্ধীর্যের কথা। অহংকারের বাস্পে ক্ষীত মানুষ যে কত অকিঞ্চিৎকর, কত ছোট, কত অসহায়—সেইকথাই বারবার মনে হয়েছে পথ চলতে চলতে। এই পথের প্রভাবে অতীতের শ্রুতি বেশ ঝাপসা হয়ে আসছিল। সকাল থেকে সন্ধ্যা পর্যন্ত তামদান ঘাড়ে নিয়ে কুলিরা আমাকে পৌঁছে দিল চিসাগড়ির সরকারী অভিক্ষিপ্তশালায়। পরের দিন সকালে যাত্রা ক'রে কুলিখানির উত্তম মাছভাত খেয়ে কুলিরা এসে আর একবার খামল চন্দ্রগিরি পাহাড়ের সামনে। চন্দ্রগিরি পাহাড় অভিক্রম ক'রে বিকেলের দিকে এসে পৌঁছলাম ধানকোটে। ধানকোটের সমতলভূমিতে তামদান খামিয়ে কুলিরা সমবেতভাবে চোঁচিয়ে উঠল, 'জয় পশুপতিনাথ'।

খানকোট হল কাঠমাণ্ডুর প্রবেশদ্বার। এখানে মিউজিয়মের দু'জন কর্মচারী উপস্থিত ছিলেন। তাঁরাই জিনিসপত্রের ব্যবস্থা ক'রে আমাকে বাসে ক'রে নিয়ে চললেন কাঠমাণ্ডু শহরের দিকে। একথানা তেতলা বাড়ির সামনে যখন বাস এসে থামল, তখন রাস্তায় বাতি জ্বলছে। মিউজিয়মের সূর্য্য আমার জন্ত প্রতীক্ষা করছিলেন। তিনি আমাকে সমস্ত বাস থেকে নামিয়ে বললেন, 'এই তেতলা বাড়িতে আপনার থাকবার ব্যবস্থা হয়েছে। ওপরে চলুন, জিনিসপত্রের ব্যবস্থা আমরাই করছি।' সে বাহুর আহাির সূর্য্যার বাড়ি থেকেই এসেছিল। মাংস, কয়েকরকমের সব্জি, আর খালাভবা পরিষ্কার শুকনো পাতলা চি'ড়ে। রাত্রে দু'জন বেয়ারা আমার কাছে যেতায়েন ক'রে দিয়ে সূর্য্য বিদায় নিল। বেয়ারা দু'জন কাজকর্মে বেশ পটু, একটু নড়াচড়া করলেই জিজ্ঞাসা করে, 'হুজুব কি চাই?' তামদানে বসে বসে শরীর ব্যথা হয়ে গেছে, কাজেই বিছানায় শুয়ে নিদ্রার কোনো অহুবিধা হয় নি।

সকালবেলা চা খাচ্ছি, এমন সময় দেখি খোলা দরজার সামনে ছাইরঙের নেপালি পোশাক পরা ংটেখাটো এক ভদ্রলোক আমার দিকে তাকিয়ে শুদ্ধ বাংলায় বললেন, 'ভেতরে আসতে পারি?' বললাম, 'অবশ্য, অবশ্য, ভেতরে আসুন।' তিনি কথা শুক্ক করলেন, বললেন, 'কাল রাত্রে সূর্য্যার কাছ থেকে জানলাম, আপনি এখানে এসেছেন, তাই দেখা করতে এলাম।' বললাম, আপনি এমন পরিষ্কার বাংলা শিখলেন কোথায়?' আজ্ঞে আমি যে কলকাতা আটঙ্কলের ছাত্র। তাই আপনার সঙ্গে দেখা হয়ে খুব ভাল লাগল। আমার নাম চন্দ্রমান মাস্কে। এখানে অনেকেই আমাকে মাস্কার সাহেব বলে।' কথা ভ্রমাতে মাস্কে বেশ দক্ষ। দেখলাম চা খেতে তাঁর কোনো আপত্তি নেই। চায়ে চুমুক দেন আর বলেন, 'বেশ চা।' কথার গিটে কথা জুড়ে দিতে চন্দ্রমানের অসাধারণ প্রতিভা। আমার কথা কইবার অবসর না দিয়েই তিনি বলে যান, 'বাগবাজারের রসগোল্লা, দিলখুশ কেবিনের মাংস, গিরীশের চপ, ভীমনাগের সন্দেশ ..' আর থেকে থেকেই বলেন, 'মশাই কলকাতার খাবার আর মিষ্টি খুব সুন্দর। এখানে ওরকম খাবার আপনি পাবেন না।' জিজ্ঞাসা করি, 'কতদিন আপনি কলকাতা ছেড়েছেন?' 'আজ্ঞে দশ বছর আগে, তাঁরপর আর আমি কলকাতা যাই নি। বাংলা কথা কইবার লোকও এখানে নেই। আপনার সঙ্গে দেখা হয়ে বড় ভাল লাগল।' ভাবছি চন্দ্রমানের কথা ফুরোলে হয়। কিন্তু অদূরন্ত তাঁর কথার ভাণ্ডার। চন্দ্রমান বলে, 'আপনার বাড়িতে চা খেলাম, আমার বাড়িতেও একদিন আসবেন। আমাকে বন্ধু বলে বহি গ্রহণ করেন, তবে কিছুকিছু

আমি সৌভাগ্যবান মনে করব।' বললাম, 'নিশ্চয় আপনার বাড়ি যাব। আমারও সৌভাগ্য যে নেপালে পৌঁছতে না পৌঁছতেই আপনার মতো একজন আর্টিস্ট বন্ধু পেলাম।' মাসকে উঠে দাঁড়ালেন, বললেন, 'আজ আসি। কাঠমান্ডু শহর দেখাবার দায়িত্ব আমি নিলাম, তবে মনে রাখবেন, আমার বাড়িতেও আপনাকে একবার আসতে হবে।' চন্দ্রমান মাসকে বিদায় নিলেন।

এ বাড়ির কিছুই দেখা হয় নি তখনো। আমি বেয়ারাকে নিয়ে ঘরদোব দেখতে শুরু করলাম। দোতলার মতো তেতলায় একখানা লম্বা খালি ঘর। পাশে একখানা ছোট কুঠরি, তেতলায় রান্নাঘর। রান্নাঘরের চান্দেব নিচে জ্বালানি কাঠ রাখবার জগা বড় মাচা। একতলায় ছোট উঠানের এক কোণে প্রাকৃতিকত্বের জায়গা... যেমন অঙ্ককার, তেমন ছোট। অত্যাশে একটি ভাঙা কুরো, কুরোর মুখ পাথর বালি দিয়ে বন্ধ। একতলার বড় ঘর ভালাবন্ধ, বাড়িব মার্শল পটন-এ থাকে। সরকারের তরফ থেকে বাড়ি ভাড়া নেওয়া হয়েছে মিউজিয়ামের নতুন কিউরেটরের জন্য। বেয়ারার কাছে শুনলাম এ বাড়ি নাকি ভূতের উপদ্রবের জটবিখাত, সেলচ্চ এ বাড়িতে কখনো ভাড়াটে আসে না। ইতিমধ্যে মিউজিয়ামের স্বক্কা উপস্থিত হলেন। তাকে আমি বসতে বলি, তিনি কিন্তু বসেন না, দাঁড়ায় দাঁড়িয়েই কথা বলেন। শুনলাম এখন দশহরাব ছুটি, মিউজিয়াম বন্ধ, তাই এবাব উপযুক্তভাবে আসবাবপত্রের ব্যবস্থা হয় নি। শিক্ষামন্ত্রীর কাছে আমার আগমন সংবাদ জানানো হয়েছে, পরের দিন অপরাহ্নে তার সঙ্গে সাক্ষাতের ব্যবস্থা হয়েছে। যাওয়ার সময় শুককা বলে গেলেন, 'প্রয়োজন হলেই আপনি বেয়ারাকে দিয়ে সংবাদ দেবেন।' ইতিমধ্যে দুই বেয়ারা বাক্সগুলোকে ঝাড়পোছ ক'রে দেওয়ালের দিকে সাজিয়ে দিয়েছে। এদের কর্মতৎপরতা দেখে খুশি হয়েছিলাম। বাক্স খুলে রং, তুলি, কাগজ টেবিলের ওপর সাজিয়ে নিলাম।

গুরু সড়কের চওড়া রাস্তা প্রায় জনহীন। নির্জন নিখুম পরিবেশ। বেয়ারাদের জিজ্ঞেস করি রাস্তায় লোকজন নেই কেন? জবাব পাই যে এখন জুয়ো খেলার সময়, সব সরকারী অফিস ছুটি। তাই পথের লোক চলাচল কমে গেছে। সন্ধ্যার সময় আমার পূর্ব-পরিচিত নরেন্দ্রমাণি স্ট্রটবট পরা একজন বাড়ালি ভ্রমলোককে নিয়ে উপস্থিত হলেন, নাম স্থীর রায়চৌধুরী। ত্রিচন্দ্র কলেজের প্রাচীনতম বাড়ালি অধ্যাপক। নরেন্দ্রমাণির পরনে নেপালি পোশাক, মাথায় কালো টুপি, টুপির সামনে সোনার তকমা লাগানো—তার পদমর্যাদার চিহ্ন। একথা-সেকথায় মধ্যে নরেন্দ্রমাণি

হাসতে হাসতে বললেন, ‘জানে’, তোমার এখনো চাকরি পাকা হয় নি।’ বলি, ‘সে কি, আমি তো নিয়োগপত্র পেয়েই এখানে এসেছি।’ নরেন্দ্রমণি ও স্বধীর রায় মিলিতকণ্ঠে বললেন, ‘না, আপনার পাকাপাকি চাকরি এখনো হয় নি। প্রথমে আপনাকে শিক্ষামন্ত্রীর সঙ্গে দেখা করতে হবে, তিনিও আপনার চাকরি পাকা করতে পারবেন না। মহারাষ্ট্রই আপনার চাকরির সম্বন্ধে চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত করবেন।’ বিদ্যায়ের জ্ঞান ছ’জনেই উঠে দাঁড়িয়েছেন, বললাম, ‘শেষপর্যন্ত এই চাকরি নিয়ে ফ্যাসাদে পড়ব না তো?’ স্বধীর রায় বললেন, ‘আপনি কিছু ভাববেন না, নেপাল সরকারের এ একটা সাধারণ নিয়ম, যাকে বলে formality।’

পরের দিন অপরাহ্নে সুধা আমাকে পৌঁছে দিলেন বাবর-মহলে। শিক্ষামন্ত্রী মুগ্ধেন্দ্র সামশের বেশ সুপুরুষ। কথাবার্তা অত্যন্ত ভদ্র। উচ্চপদস্থ বানাদের ঔক্ৰান্ত্য তাঁর মনো আমি লক্ষ করি নি। মুগ্ধেন্দ্র সামশের আমাকে বললেন, ‘এখন আবেদন সাতদিন ছুটি, আপনি বিশ্রাম করুন। একবার আপনাকে মহারাজার সঙ্গে দেখা করতে হবে, তিনিই আপনাকে নিয়ম অনুযায়ী কাজে নিযুক্ত করবেন, তবে এ হল এখানকার একটা formality। ইতিমধ্যে আপনার যা কিছু প্রয়োজন সুধাকে জানাবেন, আসবাবপত্রের ব্যবস্থা হতে একটু বিলম্ব হবে। আজ আর আপনাকে বসিয়ে রাখব না। আমাদের মনো দেখা-সাক্ষাৎ তো প্রায়ই হবে, কান্ট্রি আপনি এখন ব্যস্ত হবেন না।’ দ্বষ্টমনে মুগ্ধেন্দ্র সামশের ঘর থেকে বেরিয়ে এলাম।

সাতদিন ছুটি, বেয়ারাকে সঙ্গে নিয়ে কাঠমাণ্ডু শহর ঘুরে বেড়াই, রাস্তার দু’ধারে জুয়ো খেলা চলছে। চারদিকে ছোট বড় নানা আকারের স্তূপ, লোকেরা চলেছে স্তূপ প্রদক্ষিণ করতে করতে। চন্দ্রমান আমাকে বেয়ারার হাত থেকে উদ্ধার করলেন, বললেন, ‘চলুন আমি আপনাকে চারদিক ঘুরে দেখাব।’ চন্দ্রমান কথা বলেন দ্রুতগতিতে, কিন্তু চলেন মন্থর গতিতে। সারা কাঠমাণ্ডু শহরের লোকের সঙ্গে তাঁর পরিচয়। চন্দ্রমানকে দেখলেই লোকে দাঁড়িয়ে বাস, চন্দ্রমান ভুলে যান আমি সঙ্গে আছি। তিনি তাঁর অভ্যস্ত গতিতে অনর্গল গল্প করে যান। নেওয়ার ভাষায় কথা আমি বুঝি নি, তবে যে রহস্যলাপ চলেছে তা অনুমান করতে পারি। তবে একটা কথা বলতেই হয় যে চন্দ্রমান কাঠমাণ্ডু শহর ভাল করেই চেনেন। কোন মন্দিরে ভাল কাঠের মূর্তি আছে, কোথায় ধাতুমূর্তি আছে, কোথায় প্রসাদ ভাল—সবই চন্দ্রমানের নখদর্পণে। রাস্তার দাঁড়িয়ে কেচ কর,

যায়, লোকেদের কোনো ঔৎসুক্য নেই। যদি কোনো বালক কি করছি পাশে দাঁড়িয়ে দেখবার চেষ্টা করে, বয়স্ক লোকেরা বালককে বলে—চিত্রকারী, ওখান থেকে সরে এস।

দিন আমার ভালই কেটে যায়, কিছুটা বাইরে স্কেচ করি, তারপর ঘরে বসে মন থেকে নেপালের জীবনযাত্রার খসড়া বানাই। চন্দ্রমান আমার ঘরে বসে যেসব স্কেচ আমি মন থেকে করি সেগুলো দেখেন, আর তারিক ক'রে চলেন, 'বেশ হয়েছে মশাই, চমৎকার। বেশ বোঝা যায় আপনি কোন জায়গাটা এঁকেছেন।' 'মশাই' কথাটা চন্দ্রমান কথার ফাঁকে ফাঁকে যত্নতত্ব বসিয়ে দেন।

মহারাজার সঙ্গে সাক্ষাৎ ক'রে চাকরি পাকা হল, ছুটিও ফুরোল। কাঠমাণ্ডু পৌঁছবার আট-দশ দিন পরে মিউজিয়ম দেখতে চললাম। আমার বাড়ি থেকে মিউজিয়ম অনেকখানি পথ। মিউজিয়মের নাম 'যুদ্ধ যন্ত্রশালা'—প্রধান সংগ্রহ অস্ত্রশস্ত্র, বস্ত্র মহিষের মাথা, বাঘ ইত্যাদি। ছবি ও মূর্তির সংগ্রহ বা আছে তাও উপযুক্তভাবে সাজানো নয়, জ্ঞাতব্য বিষয়ে কোথাও কিছু লেখা নেই। যেন একটা বিরাট গুলোমঘর। আমার পূর্বের কিউরেটর কিছু শো-কেস করিয়েছিলেন, কাজের উপযুক্ত না হলেও ওগুলি করতে যথেষ্ট খরচ হয়েছিল। বহুসংখ্যক দিনমজুর (পিপা), Gallery-keeper ইত্যাদি নিয়ে লোকসংখ্যা কম নয়। কুলিরা শহরে মূর্তি সাক্ষ্য করে, বাগান দেখে, মিউজিয়ম বাড়ু দেয়। গ্যালারি-রক্ষকদের কাজ দর্শকদের ঘুরিয়ে দেখানো, তবে দর্শকের সংখ্যা এতই কম যে গ্যালারি-রক্ষকদের প্রায় কিছুই করতে হয় না। সবার ওপরে আছেন স্বত্বা, তিনিই দেখাশুনা করেন।

আনি নেপালে পৌঁছেছিলাম পুজোর সময়। শীতের মূখে আমার স্ত্রী ও কলাভবনের এক প্রাক্তন ছাত্র এসে পৌঁছিলেন। এরপর আরো কিছু শিল্পী এসেছেন, গেছেন। মোটকথা, শীতের সময় থেকে আমার বাড়ি বেশ সজীব হয়ে উঠল। নেপালের জীবনযাত্রার মধ্যে নতুনত্বের অভাব নেই। দেখবার অনেক কিছু থাকলেও আধুনিক জীবনযাত্রায় অভ্যস্ত যারা তাঁদের জগৎ এই স্থান বোর্শিদিনের জন্তে স্বথকর হয় না। কারণ তখনো কাঠমাণ্ডু শহরে সিনেমা-হল তৈরি হয় নি, রেক্টোর'স-কফিহাউস নেই, লাইব্রেরি নেই, খবরের কাগজ নেই—গোখাঁপজ ছাড়া ইংরাজি বা ভারতীয় ভাষায় অল্প কোনো কাগজ পাওয়া যায় না। কাজেই সকলে মিলে স্থির করা হল নেপালে কারিগরির কিছু কাজ শেখা থাক।

ইতিমধ্যে নেপালের তৎকালীন শ্রেষ্ঠ কারিগর কুলসুন্দর শিলাকর্মীর সঙ্গে

আমাব পবিচয় হয়েছে। সবকাবের সকল বকম কাজ কুলসুন্দর করে এবং বানান বিবাবের পাবিবাবিক পজাব স্থান তলাজু মন্দিবে কাঠেব কাজ কুলসুন্দরেব অশীন হয়ে থাকে। সিলতা লেভি যেসব কাঠেব কাজ নেপাল থেকে নিয়ে গি'যছিলে'ন তাব প্রায় সবই কুলসুন্দরেব হ। ও তৈরি। অথ সম্বন্ধে কুলসুন্দরেব নিস্পৃহতা এবং বনৌ দর্শিত্র নিবিশেষে তুল্য ব্যতীত। এব যে পবিচয় আম গেয়েছিলাম তা' সচবাচব মেলে ন'। আ'ব ছিল তাব অসাধারণ আক্সসম্মান জ্ঞান। আমি তাকে মিডাজয়মে নিয়ে যাবাব জগু অনেকবাদ পাড়াপাড়া কা'ব, কুলসুন্দর বলে কাবিগবের হা' ওব কিনি'স দেখতে আমি টিকট কিন' ফেন যাব ? লিখিতভাবে বিনা-টিকিটে মি' জয়মে প্রবেশ ক'বার খাবকা'ব তাকে দলাম। সে বল, 'এখানে আ'গে তো অনেক কাবিগর আ'ছ, তাদের ও যদি অনুমতি দেন তবে আমি যাব।'

এক দিন সকাললগ্নে কুলসুন্দরেব কা'বখানায় দেশা কব'ত গেলাম, বললাম, 'আমাব স্ত্রী ও আমাব এই ছাত্র আপনাব কা'ছ পাথর কাটা ও স্কেচের ন্তি ক'বা লিখতে চান।' কুলসুন্দরেব হ'ব বাইবে বাস্তাব ওপব মেয়েবা জল দিয়ে পাথর ধবছে, অত্যা'ত্র কা'রিগববা ছোটখাটো কা'ত ক'ব'ছে কুলসুন্দর ব'স ব'সে পা'জি দখছেন, তিনি বললেন, 'ঠিক আ'ছ, আমি শেখাব। কিন্তু এ'ছ বাস্তাব ওপব, চট পেতে ব'সে কাজ কবতে হ'ব।' বললাম, 'আপন যেমন বল'ন, সেইবকমই হ'বে।' দক্ষিণার কথা উঠতেই কুলসুন্দর তে'সে বললেন, 'এখনো তো কাজ শেখা হয় নি, কাজ শেখা হোক, তা'বপর দক্ষিণাব কথা হ'বে। কাল পের' তোমবা আস'ব।' কুলসুন্দরও অন্তত দিনেব অজুহাত দিয়ে আমাব স্ত্রীকে ও অত্যা'ত্র যা'বা ছিলেন কা'র'য় দিলেন। আ'বাব আমি গেলাম, কুলসুন্দর বললেন যে কা'ল থে' তিনি কাজ শুরু ক'ববেন। প'রেব দিন কুলসুন্দর চাতু'ছা'দ'ব গৃহণ ক'লেন অ'বশ্য তিনি তাদের বাস্তাব ওপব বসান'ন, দোতলায় তাদের কাজেব স্থান ক'বে দিযে'ছিলেন। বললেন, 'আমি পরীক্ষা ক'বে দেখলাম যে তোমবা কাজ কবতে প্রস্তুত আ'ছ কিনা।'

গদা হাতে ভীমসেনেব মূর্তি দিয়ে কাজ শুরু হল। ভীমসেন বল'ন নেপালেব বণিক সম্প্রদায়েব সর্বপ্রধান দেবতা। অনেকটা আমাদের দেশে গণ্যকি'ব যে স্থান। ভীমসেনেব মূর্তি নদী'ব জলে কেলে দেওয়া হয়। কাজেই ভীমসেনেব মূর্তি'র চাহিদা প্রচুর।

এইবাব কুলসুন্দরেব শিক্ষাপদ্ধতি সম্বন্ধে দু-চার কথা বলতে হয়। আইন অনুসারে ভীমসেনেব মূর্তিতে চোখ খোলা থাকবে। কিন্তু ভুলক্রমে ছাত্ররা ভীমসেনেব

চোখ নিচের দিকে তাকান কবেছে বলে অগ্রাগ্র কাবি ববা বলল, 'মূর্তি তো অস্তিত্ব
হল।' তখন কুলসন্দব বললেন, 'তা হোক, দুটো চোখ একরকম হলেই বিশ্বকর্ম
খুশি হবেন, তাহলেই চলবে।' চাতুরী যখন কাজ কবে, কুলসন্দব তখন তাদেবদিকে
পিঠ ক'ব বসে ভাস্কর্য পান, আর থেকে থেকে বলল, 'ঠিক নহী হ্যা, হাতিয়ান
ঠিক নহী ব্যাসত।' একজন ছাত্র জবাব দিলেন যে হাত ব্যথা হ'য় গেছে, তাই
যে পছন্দ লাগছে। কুলসন্দব বললেন, 'হাত নাহ হিলতা, দিল হিলতা।' দিল
ঠিক কব, তাহলেই গাও ১০ ব। একদিন শুনগাম কুলসন্দব তাঁর ছাত্রছাত্রীদের
আনিব দেওয়া ক্রম ও প্রদেখিষ গবেষ সঙ্গে বসেছিলেন যে স্বয়ং চাকিম আমাব
কাছে এসে এই ছবি দি'য় গেছে, তবু আমি যাই নি।

নেপাল বহু উন্নত শিল্পী তখন ছিল, কিন্তু ওইরকম ব্যক্তিই আমি আর
কোনো কাবিগর ন'বা কোথা নি। নব্যযুগের কাবিগর সম্বন্ধে আমাব বাংলা
তান সম্পূর্ণ বল দিতে পারেন নি। কুলসন্দব গল্পবাহিনী ও গল্পবাহিনী
শাহাবাদ সঙ্ঘের সদস্য হ'লেন। আমাব প্রদেখ দিতাইবিনোদ
শোশামী একটি 'শক্তি-সংগীত' লিখে গেলেন। এ বারের শাস্ত্রাবাদ কথা।
কুলসন্দব যখন জামান য় য়িন মূর্তি চোরাচোর গেলেন। নৌবন্দী পাপুত,
তখন মূর্তি ক'ব ন'ও লাভ হ'লেন। তাব পুত্র ও অগ্রাগ্র সহকারীবা যখন
জামলেন যে এই শাস্ত্রাবাদ কাজ কাবিগরায় হ'ল, তখন তাবা উত্তেজিত হ'য়
উঠলেন। কুলসন্দব বললেন, 'যাদ কেউ এ মূর্তি বানা ক'বে থাকে তবে সেই
মূর্তিক পূজার উপযুক্ত ক'ব গড়ে দেওয়াই কাবিগরব কাজ।' এই উদ্যোগ দৃষ্টান্ত
তৎকালীন চিত্রকর ও পাটিনার চরিত্র কায়েদ কাগরবদব ম'বে আম লক্ষ কবিল।

নেপালের কাবিগর ও সাংস্কৃতিক সঙ্গ মেলোমেশা কংগ্রেস যতটা প্রয়োগ আম
পেয়েছিলাম, সে তুলনায় বান্দব সঙ্গ পবিচয়ের প্রয়োগ আমাব ছিল না এবং সে
বিষয়ে বিশেষ কোনো চেষ্টাও আমি ক'ব নি। শিক্ষামন্ত্রী মুন্সেফ সামশেবের সঙ্গে
ছিল আমাব সম্পর্ক। আব আমি চেষ্টা ক'বে পাবচয় ক'বেছিলাম নেপালের তৎ-
কালীন গভর্নর কেইসব সামশেবের সঙ্গে। তাব সঙ্গে প্রথম সাক্ষাতে আম তাঁর
লাইব্রেরি কান্ডাবাব অল্পমতি চোয়ছিলাম। কেইসব সামশেব খুশি হয়েই আমাকে
অল্পমতি দি'য়েছিলেন এবং তাঁব সঙ্গে সাক্ষাৎ কববাব সময় আমাকে বলে দিলেন।
বললেন, 'নিজে আমি তোমাকে লাইব্রেরি দেখাব, আমার লাইব্রেরিতে অনেক
বাংলা বইও আছে।'



6/2/99
[illegible signature]

দু-একদিন পরে নির্ধারিত সময়ে তাঁর দরবারে উপস্থিত হলাম। দেখি কেইসর সামনের গাড়ি-বারান্দার নিচে দাঁড়িয়ে আছেন—পায়ে চামড়ার লেগিং, গায়ে নেপালি চাদর। তাতে দু'খানা কাগজ। আমি যথাবিহিত নমস্কার করে লাইব্রেরি দেখার কথা তাঁকে মনে করিয়ে দিতেই তিনি সাংঘাতিক উত্তেজিত হয়ে বললেন, 'তোমরা কি মনে করেছ, I am on your beck and call, যা হুকুম করবে, তাই আমাকে করতে হবে? কমা নেই, ফুল-স্টপ নেই, কেইসর সামনের তর্জন-গর্জন করে' চলেছেন, 'ওই ছাখো লোকটা আমার কাছে এসেছে, আমার সাইকেল সে চায়। আমার বাবা এই সাইকেল আমাকে উপহার দিয়েছিলেন, তাকে এই সাইকেল আমি কেন দেব বলতে পার? লোকে আমার কাছে টাকা চাইতে আসে কেন, আমি কি স্ত্রদের কারবার করি? না, ওসব হবে না বলে দাও ওকে।' সুহৃৎের মধ্যে কেইসরের গলার স্বর বদলে গেল, ধীরকণ্ঠে বললেন, 'আমার সঙ্গে এস।'

ড্রইং-রুমের মধ্যে দিয়ে তাঁকে অনুসরণ করে ওপরের ঘরে উপস্থিত হলাম। কাঠমাণ্ডু শহরে এতবড় লাইব্রেরি দেখব কল্পনাও করি নি। বাংলার সমস্ত ক্লাসিক বই—রবীন্দ্রনাথ, বঙ্কিমচন্দ্র ও অজ্ঞাচ্ছ বহু গ্রন্থ তাঁর লাইব্রেরিতে স্থান পেয়েছে। কেইসর আমাকে বুঝিয়ে দিচ্ছিলেন, কোন আলমারিতে কি বই আছে। একটা আলমারির সামনে এসে বললেন, 'এখানে নেপাল সম্বন্ধে প্রায় সব গ্রন্থই তুমি পাবে।' তারপর লাইব্রেরিয়ানকে বললেন আলমারি খুলতে। যথেষ্ট মোটা, বাঁধানো টাইপ-করা দু'খণ্ড বই বের করে বললেন, 'লোভির নেপাল গ্রন্থের আক্ষরিক ইংরেজি অনুবাদ। প্যারিসের অ্যাকাডেমি থেকে আমি আনিয়েছি, এই বই নিয়ে যাও, তারপরে প্রয়োজনমতো তুমি বই নেবে।' নিজে হাতে খাতায় বইয়ের নম্বর ও নাম লিখলেন। বই হাতে দিয়ে বললেন, 'এই বই আর কাউকে দেবে না।'

বছর ঘুরে গেছে, যে দু'জন আমার সঙ্গে এসেছিলেন, তাঁরাও দেশে ফিরে গেছেন। পরিবর্তে ঋতেন মজুমদার তখন আমাদের কাছে নেপালে এসেছেন শান্তিনিকেতনের ডিপ্লোমা পরীক্ষা দিয়ে। নেপালের উৎসবের পুনরাবৃত্তি দেখছি। এই সময় বিশেষ কোনো উৎসব উপলক্ষে কেইসরের দরবারে যেতে হয়েছিল। আমি সঙ্গে একখানা ছোট জল-রঙের ছবি নিয়ে গিয়েছিলাম তাঁকে উপহার দেবার জন্য। ছবি হাতে নিয়ে তিনি বললেন, 'কে করেছে? Good drawing।' তারপর তিনি ছবিখানি টেবিলে রাখা কাঁচের তলায় ঢুকিয়ে দিয়ে আমাকে বললেন, 'আমার ছবির কিছু সংগ্রহ

আছে, যদি চাও তো দেখতে পার।’ বললাম, ‘বর্তমানে আমার স্ত্রী এখানে আছেন, আব একটি অল্পবয়সী ছাত্রও আছেন। তাঁরা এখানে ছবি আঁকেন ও এখানে একজন কারিগরের কাছে পাথর কাটা শিখছেন। যদি আপনি তাদেরও ছবি দেখাবা অসম্মতি দেন, তবে আমবা আপনাব কাছে কৃতজ্ঞ থাকব।’

কেইসবেব সংগ্রহালায়ে অবনীন্দ্রনাথ, নন্দলাল, ক্ষিতীন্দ্রনাথের ছবি, বাজপুত ও মোগল পবম্পবার ছবিবও যথেষ্ট নিদর্শন দেখা গেল। আব দেখলাম ববীন্দ্রনাথের কবা ত্রিনপানি বড আকাবের দৃশ্চিহ্ন। এক ঘব থেকে আব এক ঘর পেরিয়ে যাচ্ছি, কেইসব কোথাও দাঁড়াচ্ছেন না, শেষপর্যন্ত একখানা ঘবে এসে তিনি দাঁড়ালেন, বললেন, ‘ওই ছাপো লোবা নাইটেব আঁকা আমাব স্ত্রীব প্রতিকৃতি।’ ভাল ক’রে লোবা নাইটেব ছবি দেখবার অবসব না দিয়েই কেইসর ধুরে দাঁড়িয়ে বললেন, ‘and here is the original’ বলেই তিনি আব এক দরজা দিয়ে বেরিয়ে গেলেন। সুন্দব তক্শী, কিন্তু সুখে উদ্বেগ, কেবলই তিনি ঘন ঘন হাত নেড়ে আমাদেব চলে যেতে বলছেন। বানীসাহেবাকে নমস্কাব পর্যন্ত কবা হল না। খোলা দরজা দিয়ে আমরা বাইরে এলাম। দেখি দেওয়ালের কাছে কেইসর সামনের পিঠ দিয়ে দাঁড়িয়ে আছেন।

কেইসব আবাব শুক কবলেন তাব সংগ্রহ দেখাতে। গোখারি অবীনে নেপাল বাজ্যেব প্রায় সকলবকমের শিল্প নিদর্শন একসঙ্গে এই প্রথম আমি দেখলাম। এইসব জিনিস সঙ্গন্ধে জ্ঞান বিশেষজ্ঞেব মতো। কেবল একটা জাম্বগায় তিনি ভুল কবেছিলেন, একটা কাঁচামাটিব রং-কবা ফলককে তিনি পোড়ামাটির কাজেব সঙ্গে রেখেছিলেন। আমাব মতেব সঙ্গে তাঁর মত মিলছে না দেখে আমি বললাম, ‘অসম্মতি করুন, আপনাকে আমি প্রমাণ দিচ্ছি।’ তারপর মাটিব উল্টো পিঠে একটা ছবি দিয়ে আঁচড় কাটতেই কাঁচা মাটি দেখা গেল। কেইসব বললেন, ‘তুমি আমাব ভুল ভেঙে দিলে, ধন্যবাদ।’

বোধহয় তিন ঘণ্টার বেশি আমরা সেদিন কেইসর-মহলে কাটিয়েছিলাম। শুধু চুঃখ রইল এই যে লোরা নাইটেব ছবিটা ভাল ক’রে দেখা গেল না, আর বানী-সাহেবাকে সামনে পেয়েও তাঁকে ভাল ক’রে দেখতে পেলাম না।

বিকলে টেনিস খেলা শেষ করে সুধীব রায় প্রায়ই আসেন আমাদের বাড়িতে। টুপি, ছড়ি সাবধানে টেবিলের ওপর রেখে ডেকচেয়ারে বসেই বলেন, ‘বলুন, আজ আপনারা কোথায় গেলেন, কি দেখলেন?’ সেইদিন কেইসর মহলের’

অভিজ্ঞতা নিয়ে অনেকক্ষণ গল্প চলল। শেষপর্যন্ত বললাম যে কেইসর-এর মতো অভিজ্ঞ লোক কাঁচামাটির কাজে আব পোড়ামাটির কাজের মধ্যে পার্থক্য বুঝতে পারেন না কেন বলেন তো? স্থায়ী বায় একটু হেসে বললেন, ‘আপনি যা ভেবেছেন তা বোধহয় ঠিক নয়, ঐসব বিষয়ে তাঁর বেশ টনটনে জ্ঞান আছে। আপনাকে প্রশ্ন ক’বে তিনি শুধু জেনে নিলেন, নতুন কিউরেটরের বিজ্ঞেবুদ্ধির দোঁড় কতটা।’ বললাম, ‘তাঁই নাকি?’ তিনি বললেন, ‘ঠ্যা, এবকম কাজ কেইসর অনেকবার করেছেন। কিছুই জানেন না এবকম একটা ভান কবে কেইসর একবার ত্রিচন্দ্র কলেজের একজন নবাগত অধ্যাপককে নিজের বাগানে ঘুরতে ঘুরতে নানা প্রশ্ন কবেন। শেষপর্যন্ত অধ্যাপক যে কিছুই জানেন না এ কথাই কেইসর প্রমাণ ক’বে নেন প্রামাণিক গ্রন্থের সাহায্যে। আপনি বোধহয় জানেন না যে উদ্ভিদ সংজ্ঞা কেইসর-এর জ্ঞান বিশেষজ্ঞদের মতো। ‘স্মারো অনেক গল্প আছে, কিন্তু আজ আব সময় নেই, আনেকদিন হবে।’ বলেই স্থায়ীবাবু উঠে দাঁড়ালেন। টুপি ও চড়ি নিয়ে তিনি বাটবে বোতলে গেলেন।

স্থায়ী বায়েব আসা-যাওয়া বা ওয়া-বসা খড়ি ধবা। বাংলাব স্বদেশী আন্দোলনের সঙ্গে তিনি কোন্‌দিন ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত ছিলেন কিনা জানতে পারি নি, তবে স্বদেশী যুগের আদর্শকে যে তিনি অত্যন্ত মূল্যবান বলে মনে কবতেন, সেকথা জানতে অস্বীকার হতো না। আত্মসম্মান বক্ষাব জন্ম তিনি বেশ কঠিন হতে পারতেন। মাঝে মাঝে বলতেন, ‘হজুবদেব পায়ের কাছ থেকে মোহর কুড়িয়ে নেবার জন্ম আমি কখনো শিরদাঁড়া ব্যাকা করব না। যারা এ কাজ করে তাদের আমি ঘৃণা কবি। আপনাদের মধ্যে ওই জিনিসটি আমি এখনো দেখি নি বলে আমি এখানে আসি, গল্প করি।’ কুলরত্নম স্থায়ী বায়েব কাছে পড়েছিলেন, বলতেন, এবকম আদর্শবাদী লোক ভারতীয়দের মধ্যে খুব কম।

নেপালে প্রায় তিন বৎসর ছিলাম, এই তিন বৎসরের মধ্যে কবে কি ঘটেছিল সন-তারিখ মিলিয়ে বলতে পারব না। ঘটনাগুলোর কথাই বলে যাচ্ছি। ইতি-মধ্যে মিউজিয়ম নতুন ক’রে সাজানো হয়েছে। মূর্তি, ছবি ইত্যাদি নিয়ে বারাদীপের প্রাঙ্গণে নেপালের বাইরে যায়, সেইসব ব্যবসায়ীদের সঙ্গে কথাবার্তা, দলদল করে শিখেছি। তারা আমায় খাতির করে, কারণ জিনিসপত্র বাইরে নিয়ে যাওয়ার

ছাড়পত্র আমাব কাছ থেকেই তাদের নিতে হয়। এসবের সঙ্গে চোবাবাবসাও চলত এবং সাত-আটজন চোবাকাববাবীর নামের তালিকাও সবকার আমায় দিয়েছিল। অবশ্য এসব চোবাকাববাবীর সাক্ষাৎ আমি কখনো পাই নি। ব্যবসায়ীরা কি কি জিনিস বাইরে নিয়ে যেতে চায়, ছাড়পত্র তাব একটা তালিকা থাকত। ইউবটেরব কাজ ছিল যেসব মাল বাইরে যাচ্ছে, সেগুলি পবীক্ষা ক'রে দেখে নওয়া এবং মিউজিয়াম বাখবাব উপযুক্ত জিনিস বাইরে যেতে না দেওয়া। জিনিস আটকানো ব্যবসায়ীরা পছন্দ কবতেন না। সেজন্তু পাসপোর্ট কিউবটেরব সামনে উপস্থিত কবার সঙ্গে সঙ্গে কছ টাকা তাঁরা পাসপোর্টের ওপব বাখতেন। সোজা কথায় ধুস। এই নিয়ম আমি বন্ধ কবি। তাতে অবিকল বাবসাযী খুশি হয়েছিল। এহ প্রসঙ্গে বিশেষ একটি ঘটনা মনে পড়ে।

একদিন এক ব্যবসাযী একটি মধ্যবয়সী সুন্দরী মহিলাবে নিয়ে আমার কাছে উপস্থিত। স্বকাও উপস্থিত ছিলেন। তিনি বললেন, 'এই মেয়ে আপনাব সঙ্গে দলস্থব কববে। এরা হল এইসব ব্যবসাযীদের উকিল। মহিলাব কথাবার্তা বেশ মন বাখবাব মতো। কখনো তিনি হেস কথা বলছেন, কখনো কাবিগবদের দুঃখ-শাবিল্যের কথা উল্লেখ ক'ব কৃপা ভিক্ষা কবছেন যে, জিনিস আটকালে তাদের অসম্ভব ক্ষতি হবে, ইত্যাদি। যখনই আমি কোনো জিনিস মিউজিয়মেব জন্তু আটক কবতাম, তখনই এই মহিলাদব আবিভাব হতো। এইসব মহিলা প্রবানত মদের ব্যবসা করে এবং ব্যবসায়ীদব হতে মধ্যস্থতা করা এদের এক রকমের উপজীবিকা।

মিউজিয়মকে আব একটু জনপ্রিয় কববাব জন্তু একটি প্রদর্শনীর ব্যবস্থা কবে-ছিলাম। এই প্রদর্শনীক বিভিন্ন দলবাব থেকে প্রতিনিধি এসেছিলেন। মুগেন্দ্র সামান্য ও কেইসব সামান্যও এসেছিলেন। কিন্তু পুল-কলেজের ছাত্র অধ্যাপক বা কারিগববা এই প্রদর্শনী দেখতে আসে নি। এব কারণ কি অহুসন্ধান করতে গিয়ে ভালভাবেই বুঝেছিলাম যে অতীত ও বতমানের মধ্যে যোগাযোগেব প্রয়োজন স্বক্সে সে সময়ের কোনো শিক্ষিত নেপালি বা কাবিগরশ্রেণী চিন্তা কবে নি। পাশ্চাত্যেব সকল দেশেই কোনো না কোনো সময়ে অহুকপ সমস্তা দেখা দিয়েছিল। কিন্তু নেপাল তখনো মঞ্জুত্ৰী, নেমুনি, ভগবান বুদ্ধ, মহিল্লনাথ ইত্যাদি ধর্মগুরুর দ্বারা সম্পূর্ণ প্রভাবান্বিত। ১৯৫০ সালের পরেও ট্রেন, জাহাজ, এবোমেন বা সিনেমা দেখেন নি এমন লোকের অভাব ছিল না। অবশ্য রেডিও তখন নেপালের দোকানে দোকানে পৌছে গেছে।

একদিন কুলবত্নম বিকেলে এসে আমাদের জানালেন যে মহারাজ সিনেমা খুলবাব অনুমতি দিয়েছেন, সিনেমা-হল তৈরি হওয়া শুরুও হয়ে গেছে। মহারাজ হুকুম পবমাক্স দিয়ে দর্শকজন যাত্রা সিনেমা-হল দু-মাসেব মধ্যে তৈরি হয়ে যায়। 'হুকুম পবমাক্স' কথাব নাৎপর্য এতক্ষণে হল এই যে হুকুম পবমাক্স যাব তাতে থাকবে সে যে কোনো সবকাশী অফিস থেকে যে কোনো জিনিস বা যে কোনো লোককে সিনেমা তৈরিব কাজে নিয়ুক্ত কবতে পাবে। সোজা কথাব কুলবত্নম দু-মাসেব জন্ম হলেন নেপালের মহারাজাব প্রতিনিধি। কুলবত্নম কৌতুক ক'বে বললেন, 'দ্বানেন, আপনাকে আমি মিউজিয়ম থেকে এমন সিনেমা হলের decoration এব কাজে লাগিয়ে দিতে পাবি, আপনি কিছুই কবতে পাবেন না।'

গুরুত্বপূর্ণ কুলবত্নম দু-মাসেব মধ্যে সিনেমা হল খাড়া ক'বে দিলেন। কুলবত্নম ভবিষ্যদ্বাণী করেছিলেন যে এই সিনেমা হলের প্রভাবে আমাদের জীবনযাত্রা একেবারে বদলে যাবে। একদিন বাড়িব পেছনে লাউড-স্পিকার বেজে উঠল, বিকেলবেলা থেকে টিকিট বিক্রি শুরু হল। এতদিন নিয়ম ছিল যে সন্ধ্যাব পব একসঙ্গে পাঁচজন লোক রাত্তায় জটলা কবতে পাবেন না। কিন্তু টিকিট বিক্রিব সঙ্গে সঙ্গে ভিড় জমে গেল সিনেমা-হলের সামনে। দরবারেব রানীসাহেবাবা এবং উচ্চপদস্থ গোষ্ঠাবা এলেন সিনেমা দেখতে। তাবপব একদিন শুনলাম স্বয়ং ধীবাজ আসছেন সিনেমা দেখতে। কলেজেব ছাত্রবেব মধ্যে বৃশ্কাট দেখা দিল, অনেকে টুপি ছেড়ে দিল। নেপাল বৈজ্ঞানিক যুগেব মধ্যে প্রবেশ কবল। তাবপব ছাত্র আন্দোলনেব কথাও কানে এল এবং একদিন মহারাজকে হত্যাব ষড়যন্ত্রকারীবা ধবা পড়ল।

কিংবদন্তি মতে গোকর্ণ হল কিরাত জাতিব প্রাচীন রাজধানী। একটি পাথরেব পাদপীঠেব ওপর দু'টি গোকর্ণ কান। এইখানেই নেপালেব প্রথম এরোপ্লেন তৈরি হয়। তারপব একদিন সমস্ত নেপালবাসীকে আশ্চর্য ক'রে এরোপ্লেন এসে নামল নেপালেব মাটিতে। পশুপতিনাথেব মাথার ওপর দিয়ে মাহুঘ উড়ে আসবে, একথা অনেক ধর্মভীরু নেপালি বিশ্বাস করতে চায় নি। কিন্তু এরোপ্লেন যখন নামল, তখন অনেকে গিয়ে এরোপ্লেনকে প্রণাম করল, বলল, 'সবই স্বয়ংভূনাথেব দয়া।' শিবভক্তরা বলল, 'এ হল পশুপতিনাথেব শক্তি।' কিন্তু বৈজ্ঞানিক যুগেব প্রভাব যে নেপালবাসীকে বদলে দিচ্ছে, তখনো তা নেপালবাসীরা অনুভব করে নি।

শহর থেকে মিউজিয়ম অনেক দূরে, সেখানে চিরশান্তি বিরাজমান। কিন্তু সেখানেও শান্তিভঙ্গ হল। পুরনো স্ক্রা বদলি হয়ে চলে গেছেন অগ্র বিভাগে। নতুন স্ক্রা এসেছেন, পায়ে চকচকে দামি জুতো, পরনে মূল্যবান পোশাক, জিন্সা খুবপিব মতোই ধারাল। দৈবাৎ তাঁর সঙ্গে দেখা হয়। অত্যন্ত উদ্ধত স্বভাব। কিছু বললে স্ক্রা বলে, ‘আপনার কাজ হলেই তো হল?’ শেষপর্যন্ত মৃগেন্দ্র সামশেরকে বলতে হল সব কথা।

একদিন মৃগেন্দ্র সামশের দুটোর সময় মিউজিয়মে এসে উপস্থিত হলেন, সঙ্গে আব কেউ নেই। স্ক্রা মোটরের জানলার সামনে এসে দাঁড়ালেন এবং তারপর মাথাটা জানলাব মধ্যে ঢুকিয়ে মৃগেন্দ্র সামশেবেব কানে কানে কিছু বলেই তিনি পা পিছিয়ে গিয়ে আবার সোজা হয়ে দাঁড়ালেন। মৃগেন্দ্র সামশের মোটরের দরজা খুলে বললেন, ‘ভেতবে এসো, আমি তোমাকে বাড়ি পৌঁছে দিই। তুমি নিশ্চয়ই ক্লান্ত, তোমাকে বাড়ি পৌঁছে দিয়ে আমি মহলে ফিরে যাব।’ গাড়িতে উঠে বসলাম। দরজা বন্ধ ক’রে মৃগেন্দ্র সামশের গাড়িতে স্টার্ট দিলেন। রাস্তার ওপর উঠে মৃগেন্দ্র সামশের আমায় বললেন, ‘জান স্ক্রা আমার কানে কানে কি বলল?’ তিনি বললেন, ‘সে আমায় জানিয়ে দিল যে সে আমার বাবা বাবর সামশেরের সাত নব্বরের গুপ্তচর এবং তাকে নানা জায়গায় ঘুরে বেড়াতে হয়। মিউজিয়মে কখন আসবে, কতক্ষণ থাকবে, তা সে নিজেই জানে না। এর তাৎপর্য তোমাকে আমি যেন বুঝিয়ে দিই। ইচ্ছে করলে বাবাব এই গুপ্তচর আমার সমূহ কতি করতে পারে, তোমার পক্ষে কাজ করা তো আরো কঠিন হবে।’ তারপর বললেন, ‘এইবার তোমার কাছে আমার কিছু ব্যক্তিগত কথা আছে। তুমি নেপালের বর্তমান অবস্থা সম্বন্ধে অনেক কিছুই জান, আমার অনুরোধ, তুমি এসব কথা দেশে গিয়ে কিছুকালের মধ্যে প্রকাশ করবে না।’ আমি বললাম, ‘আপনি এই অসম্ভব কথা কি ক’রে ভাবতে পারলেন! আমি কোথাও বাই না, স্থায়ী রায় ছাড়া অগ্র কোনো বাঙালির সঙ্গে আমি মিশি নি। প্রয়োজন ছাড়া আমি কখনো দরবারে বাই না। কেন আপনি ভাবছেন আমি সব কথা জানি?’ মৃগেন্দ্র সামশের বললেন, ‘তুমি কোথাও যাও না আমি জানি। কিন্তু তোমার কয়েকজন নেওয়ার বন্ধু আছেন ধারা নিয়মিত তোমার বাড়িতে যান। দরবারে কি হয় না-হয় সে থবরে তোমার কোনো আগ্রহ নেই এবং তুমি হয়ত সে সম্বন্ধে কিছুই জান না, কিন্তু শহরে কি ঘটছে, রানা ও নেওয়ারদের মধ্যে কিরকম মনকাষাকবি চলেছে, তুমি হয়ত জান। কুলরত্নম এবং

চন্দ্রমান এসব কথা নিয়ে নিশ্চয়ই তোমার সঙ্গে গল্প করেছে। তাই বন্ধু হিসেবে তোমাকে অল্পরোধ করছি যে দেশে গিয়ে কিছুদিনের জন্তে এসব কথা লিখ না।'

বাড়ির সামনে এসে গাড়ি থামল, দরজা খুলতে খুলতে যুগেন্দ্র সামশের আর একবার বললেন, 'তুমি বন্ধু হিসেবে আমায় কথা দাও যে বর্তমান নেপালের অবস্থা-ব্যবস্থা সপক্ষে তুমি কোনো লেখা প্রকাশ করবে না। আমার এই অল্পরোধ কি তুমি রক্ষা করবে?' বললাম, 'ভদ্রলোক হিসেবে আপনাকে আমি কথা দিচ্ছি যে একথা আমি কখনো প্রকাশ কবব না, আপনি এ বিষয়ে নিশ্চিত হোন।' ইংরেজিতে যাকে বলে warm hand-shake, সেরকম করমর্দন ক'বে যুগেন্দ্র সামশেরের গাড়ি থেকে নামলাম। যুগেন্দ্র সামশের মোটর গাড়ি হাঁকিয়ে দিলেন বাবর-মহলের দিকে।*

কাঠমাণ্ডু শহরে পৌঁছবার পর থেকে মঠ, মন্দির, শ্রাবণ মেলায় মন্দিরে মন্দিরে বিচিত্র ছবি ও মূর্তির প্রদর্শনী দেখে দিন আমার ভালই কাটছিল। বৈচিত্র্যের কোনো অভাব বোধ কবি নি। সুসজ্জিত নেওয়ার নারীরা ফুলের গহনা পরে হাতে ফুলের তোড়া নিয়ে যখন দলে দলে মন্দির প্রদক্ষিণ কবে, দেখতে ভালই লেগেছে। মন্দিরে মন্দিরে ভোর থেকে ঘণ্টা বেজে ওঠে, সেও সুন্দর। কিন্তু এই অভিনব দৃশ্য দেখতে দেখতে ত্রুটি আমিও মধ্যযুগীয় জীবনের মধ্যে প্রবেশ করলাম। মাঝে মাঝে আশংকা হয় আমিও কি এদের মতোই কলিলতা ঘেরা একটা রুদ্ধ জলাশয়ে পরিণত হব? পাহাড়িরা মাইলের পর মাইল হাঁটতে পারে, যানবাহনের কথা মনেও হয় না তাদের, কিন্তু আমাদের মনে হয়।

আমাদের প্রথম কন্ঠ্যব জন্মসংবাদ পেলাম। আমার মিউজিয়মের দায়িত্ব পালন করা যে কঠিন হয়ে উঠতে পারে, যুগেন্দ্র সামশেরের সেই কথাও মনে পড়ে। শেষপর্যন্ত নেপালের চাকরি ছাড়াই মনস্থ করলাম। চাকরি পাকা করবার সময়ও যেমন মহারাজের সঙ্গে সাক্ষাৎ করতে হয়েছিল, সেবকম চাকরি ছাড়ার সময়ও মহারাজের সঙ্গে দেখা করতে হল। তিনি বললেন, 'তুমি সুস্থ হয়ে আবার ফিরে এস।' বন্ধুরা বললেন, 'ভালই হল, মহারাজ যখন আপনাকে ছুটি দিয়েছেন, তখন যে কোনো সময় আপনি ফিরে আসতে পারেন।' বাঁধাছাঁদা শুরু হয়েছে, রান্নাঘরের

* ইতিমধ্যে নেপালের ইতিহাস সম্পূর্ণ পালটে গেছে। যুগেন্দ্র সামশেরও ইংলোক ত্যাগ করেছেন; ক'জেই প্রতিশ্রুতি রক্ষার আর প্রয়োজন নেই। এখন ঘটনাটি অতীত ইতিহাসের অংশ।

জিনিসপত্র আমাদের কিশোরী পবিচারিকা মোহন দেবীকে দিয়ে দিয়েছি। মোহন দেবী বলে, ‘নহি লেগা বাবু, নহি যাও।’

কাঠমাণ্ডু ছাড়বাব আগের দিন বাত্রে বেশ জমকালো রকমের শেষ ভোজের আয়োজন করা গেল। বিকেলে স্থবীরবাবু এলেন, বললেন, ‘সকালে আর আপনাদের সঙ্গে দেখা করতে আসব না। যখন পরিচয় হল, তখন মাঝে মাঝে চিঠিপত্র লিখবেন।’ তাবপর যথাবীতি টিপি ও ছড়ি হাতে নিয়ে এগিয়ে গেলেন, সিঁড়ির দিকে। একবার থামলেন, বাড়ি ফিরিয়ে বললেন, ‘এখানে, আসতে ভালই লাগত, ‘আচ্ছা চলি।’ বুলরত্নম বললেন, ‘মাস্টারমশাই একটু সেক্টিমেন্ট প্রকাশ ক’রে গেলেন।’

প্লেটেব ওপব গরম ডাক-বোস্ট সামনে নিয়ে ঋতেন, আমি, চন্দ্রমান ও কুলরত্নম এসছি। দু এক টুকরা সুখে পুরেছি, চন্দ্রমান তাবিক ক’বে বলছে ভারি চমৎকার খেতে হয়েছে। অনেকদিন পব ডাক-বোস্ট খাচ্ছি। এমন সময় মোহন দেবী এসে খবর দিল দববাব থেকে লোক এসেছে। অসময়ে দরবাবের লোক ? উঠে গিয়ে দেখি মৃগেন্দ্র সামশেবের দেহবক্ষী। লোকটিকে আমি ভালভাবেই চিনি, কারণ অনেকবার সে মৃগেন্দ্র সামশেবের দরবার থেকে মাছ, পাখিব মাংস নিয়ে এসেছে। আমি বলি, ‘কি ব্যাপার ?’ প্রহরী সংক্ষেপে জানাল যে হুকুম পরমাজি নিয়ে সে এসেছে চন্দ্রমানকে গ্রেপ্তার কবতে। হুকুম পবমাজিতে লেখা আছে যে চন্দ্রমান মাসকে যেখানে যে অবস্থাতেই থাকুক, তাকে ধরে নিয়ে তাব বাড়িতে বাত্রে আটকে রাখতে হবে। চন্দ্রমান এখানে আছে জেনে সে এসেছে তাকে নিয়ে যেতে। আইনমতে সে একমুহূর্ত অপেক্ষা কবতে পাবে না। তাকে অনেক ক’রে বোঝালাম যে চন্দ্রমানকে আমি নিমন্ত্রণ কবেছি, ষাওয়া শেষ করতে দাও। প্রহরী শেষপর্যন্ত অপেক্ষা করতে প্রস্তুত হল।

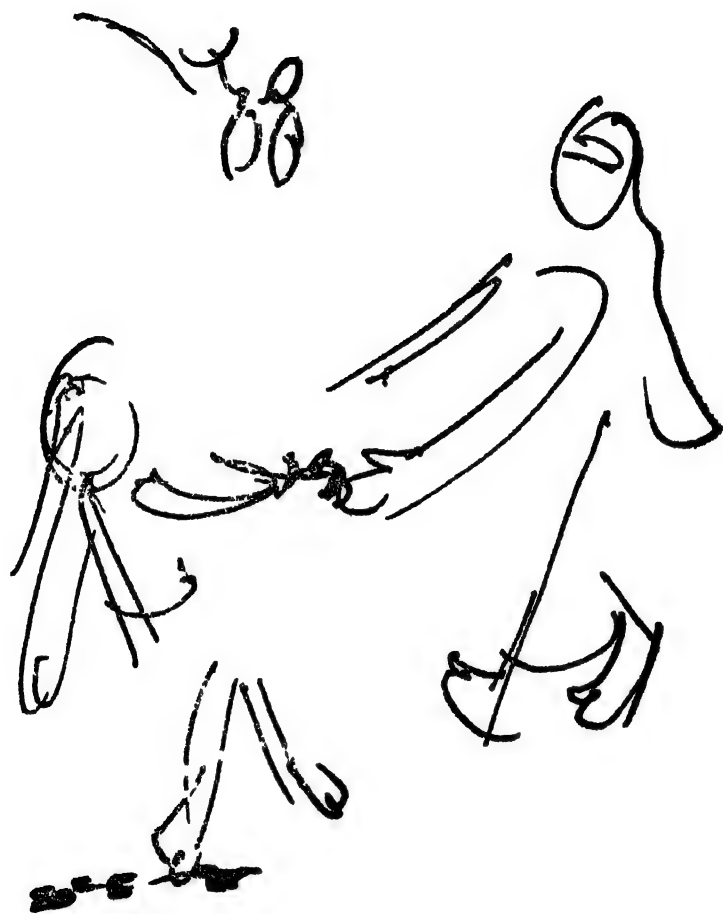
হুকুম পবমাজির কথা শুনে চন্দ্রমানের মুখ এমনই বিবর্ণ হল যে সেবকম অবস্থায় কোনো মানুষ আমি পূর্বে দেখি নি। কুলরত্নম চন্দ্রমানের হাত ধরে উঠিয়ে আনেন ধরের দিকে চলে গেল। কয়েক মুহূর্ত পরেই আবাব দু’জনে ফিরে এল। চন্দ্রমান আর বলল না, সোজা ধর থেকে বেবিয়ে গেল। কুলরত্নম বলে, ‘ভাল লোক, কিন্তু fool। এত সবল দ্বারা তাদের কি এসব কাজে নামা উচিত ? বেন সে ষগতোক্তি করছে। জিজ্ঞাসা করলাম, ‘কি হয়েছে ?’ জানতে পারলাম মহারাজার হত্যার ষড়যন্ত্রকারীদের একজনকে চন্দ্রমান মাস্কের বাড়িতে পাওয়া যায় এবং

কতকগুলি হাত-বোমাও সেই সঙ্গে পুলিশ উদ্ধার করেছে। কুলরত্নম যেন কিছুমাত্র উদ্ভিগ্ন নয় এমন একটা ভাব ক'য়ে ডাক-রোস্ট খেতে শুরু করলেন, এবং নিজের মনে আউড়ে চললেন, 'চন্দ্রমান এরকম কাজ পুণ্ড্রও করেছে, ধরা পড়ে জেলও হয়েছে। সে সময়ে চন্দ্রমান সামশেরের বিশেষ প্রিয়পাত্র ছিল বলেই জেলে তাকে বেশি কষ্ট পেতে হয় নি। জেলে থাকতে সে একটা মন্দিরও বানিয়েছিল। সবই তার ভাল। কিন্তু সে দল গঠন করতে জানে না।' খাওয়া শেষ ক'রে কুলরত্নম বললেন, 'চন্দ্রমান থাকলে আরো ভাল লাগত।'।

যথাসময়ে পরের দিন সকালে কুলবত্নম ট্যাক্সি নিয়ে উপস্থিত হলেন। আগের দিন জিনিসপত্র পাঠিয়ে দেওয়া হয়েছিল। একদিন রাতেব অন্ধকারে কাঠমাণ্ডু শহরে প্রবেশ করেছিলাম, সেদিন পথের আশেপাশে বিশেষ কিছুই দেখি নি। আর আজ চলেছি ভোরের আলোর মধ্যে দিয়ে পথের দৃশ্য উপভোগ করতে করতে। যাবার পথে বিখ্যাত নাগ-সরোবর স্থানটি অতি প্রাচীন। চারদিকে ঘন জঙ্গল, কুলরত্নম ট্যাক্সি থামিয়ে আঙুল দিয়ে দেখিয়ে বলল, 'এই দেখুন নাগ-সরোবর।' অন্ধকারের মধ্যে জলের চিকমিক দেখলাম বলে মনে হল। ঋতেন বলল, 'জায়গাটা এত অন্ধকার আর এত নিচে যে দেখলে ভয় হয়।' এরপর আরো কিছুটা এগিয়ে গিয়ে পৌঁছান গেল থানকোটে। ইঞ্জিনিয়ার কুলরত্নমের মধ্যে কিছুমাত্র ভাবালুতা নেই। তিনি চট ক'রে কুলি ও তামদানের ব্যবস্থা ক'রে বললেন, 'আর কি, এবার চলি। অফিসে আজ অনেক কাজ।'।

সেই পুরাতন পথ, কেবল পার্থক্য হল এই যে রাস্তার যে অংশ দেখেছিলাম সন্ধ্যার আলোয়, আজ সেই পথ দেখছি সকালের আলোয়।

দেশে কিরে প্রথম ভাবলাম কোথায় যাব, কি করব? তারপর আমার স্ত্রী ও আমাদের নবজাত কন্যাকে নিয়ে প্রথম গেলাম রাজস্থানের বনস্থলি বিজ্ঞাপীঠে, বনস্থলি বিজ্ঞাপীঠের সঙ্গে আমার পরিচয় বহুদিনের। কাজেই সেখানে আমি থাকতে পারি অনির্দিষ্ট কালের জন্ত। কিন্তু সপরিবারে অনির্দিষ্ট ভবিষ্যৎকে সামনে রেখে থাকা সম্ভব নয়। তাই শেষপর্যন্ত ঠিক হল মুসৌরিতে গিয়ে স্বামী স্ত্রী মিলে একটি ছোটখাটো শিক্ষাকেন্দ্র স্থাপন করব। মুসৌরিতে স্কুল খুলবার মতো একখানা বড় বাড়িও পাওয়া গেল কার্ট রোডের ওপর।



লীলা শুরু করল শিশু-বিদ্যালয় এবং আমি শুরু করলাম training centre—শিল্পকর্ম শিক্ষার জন্য। গ্রীষ্মাবকাশে শিক্ষকরা এই training centre-এ আসবেন এবং আধুনিক মতে শিক্ষা-প্রণালী বুঝে নেবেন। দু-চার জন ছাত্র যে পাওয়া যায় নি তা নয়, কিন্তু এভাবে সংসার চালানো যায় না। শেষপর্যন্ত লীলা দেৱাদুনের Welham Preparatory School-এ চাকরি নিতে বাধ্য হলেন। সেখানে কত্ভার শিক্ষা-ব্যবস্থাও হবে। তাই তিনি চল গেলেন দেৱাদুনে। আমি কিছুটা নিজের অর্থে, কিছুটা জীবর অর্থে কোনোক্রমে টিকে রইলাম মুসৌরিতে।

এখানেই প্রথম আমি মেঘের ছবি আঁকতে শুরু করি। পাচাড়ের বর্ষা যেমন ক্লাস্তিকর, তেমনি আশ্চর্য এই বর্ষার আবেদন। চারিদিকে কালো মেঘ, সূর্য কখন উদয় হয়, কখন অস্ত যায়, কিছুই বোঝা যায় না—ধূসর রঙে আচ্ছন্ন। এই ধূসরতার মধ্যে হঠাৎ পাছাড়ের এক এক অংশ বোদের আলোয় কলমল ক'রে ওঠে—দেখা যায় বাড়ির একটা জানলা, মাহুয চলেছে, কিন্তু বাস্তা দেখা যায় না! মনে হয় যেন শূণ্য দিয়ে মাহুযগুলো চলেছে, এমন অভাবনীয় দৃশ্য নুহুর্তের মধ্যে মিলিয়ে যায়, দেখা যায় আব এক দৃশ্য। সুন্দর দৃশ্য, ছবি আঁকারও অবসর যথেষ্ট, কিন্তু রুজি যথেষ্ট নয়।

কোমরের বেন্ট যখন চলে হয়ে আসছে, এমন সময় অপ্রত্যাশিতভাবে আমন্ত্রণ পেলাম পাটনা সরকারের শিক্ষা বিভাগ থেকে। শিক্ষা বিভাগেব সচিব জগদীশচন্দ্র মাথুরের সঙ্গে পরিচয় আমার পূর্বেই ছিল। তিনি আমাকে অহুরোধ করেছেন বিহারের চারুকলা বিভাগের পুনর্গঠনের দায়িত্ব গ্রহণ করতে। আমার ক্ষীণ দৃষ্টি ও বয়স দুইয়ের কোনোটাই সরকারী চাকরির পক্ষে অহুকূল নয় জানা সত্ত্বেও মাথুর সাহেব আমাকে বিনা ইন্টারভিউয়ে চাকরি দিতে প্রস্তত। যদিও মুসৌরির দৃশ্য সুন্দর, আবহাওয়া ভাল, কাজ করার অবসরও যথেষ্ট—সবই চিত্রকরের জীবনে অহুকূল—কিন্তু শূণ্য হস্ত যার তার পক্ষে সবই প্রতিকূল। তাই পাটনা সরকারের চাকরি নিতে আমি প্রস্তত হলাম।

তিন বছরের অঙ্গীকার পত্র স্বাক্ষর ক'রে পাটনার সরকারি চাকরিতে যোগ দিলাম। আমার স্বত্ববিধার জন্য শিক্ষা বিভাগ সকল রকমের সাহায্য করেছিলেন। কিন্তু আমাকে স্বীকার করতে হয় যে শিল্পশিক্ষার বিধিব্যবস্থার কোনো রকম অদল-বদল করা আমার পক্ষে সম্ভব হয় নি। অপরদিকে আমিও বিহারের মাটি থেকে কোনো রস গ্রহণ করতে পারি নি।

যে জায়গায় তখন আর্টস্কুল, সেই জায়গার নাম বান্দর-বাগিচা। বান্দর-বাগিচার চুনকাম করা ছোট বাড়ির মধ্যে চিত্রকলা, মূর্তিকলা, কমাশিয়াল আর্ট সবই আছে। মুষ্টেময় ছাত্রসংখ্যা মনোযোগ দিয়েই কাজ করে। স্কুলের অধ্যক্ষ মাগে একবার ছাত্রদেব perspective সম্বন্ধে লেকচার দেন। তাঁর মতে perspective ভালভাবে না শিখলে শিল্পশিক্ষার উন্নতি অসম্ভব। অধ্যক্ষ বাধামোচন আসলে উকিল। কিছুকাল ওকালতিও করেছেন। শুনেছিলাম হিন্দুস্থানি সংগীত তিনি ভালভাবেই শিখেছিলেন এবং নিয়মিত গানও করেন। শিল্পকলায় উন্নতিব জ্ঞাত তিনি স্বতঃপ্রস্তুত হয়ে এই স্কুল প্রতিষ্ঠা করেন। ক্রমে স্কুলটি সবকালের হাতে তিনি তুলে দেন। তাঁর দক্ষিণ হস্তস্বরূপ ছিলেন modelling ক্লাসের অধ্যাপক যত্ন বন্দ্যোপাধ্যায়। যত্ন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রথমজীবনে সার্কাস দলে নানাবকমেব খেলা দেখাতেন। ভার উত্তোলনে তিনি ছিলেন অসাধারণ। কলকাতা আর্টস্কুলে এক বৎসর তিনি শিখেছিলেন। তাবপব এই আর্টস্কুলে তিনি যোগ দিয়েছেন। চিত্রকলা বিভাগের অধ্যাপক লাক্সী আর্টস্কুলের বীরেন্দ্র সেনের ছাত্র, এবং Commercial Dept.-এর অধ্যাপক নৃপেন মিত্র কলকাতা আর্টস্কুলের অতুল বোসের কাছে শিখেছিলেন। আর একজন ছিলেন, তিনি এই আর্টস্কুলেই শিক্ষা পেয়েছেন। এই স্কুলের শতকরা ৬০ জন ছাত্র বিবাহিত। কাবো কারো পুত্রকন্যাও আছে। প্রথম বৎসব থেকেই ছাত্ররা উপার্জনের জ্ঞাত ব্যগ্র। এই জ্ঞাতই কমাশিয়াল বিভাগের শিক্ষকের সঙ্গে তাদের ঘনিষ্ঠতা সবচেয়ে বেশি। কারণ ইনি একমাত্র শিক্ষক যিনি উপযুক্তভাবে শিখেছিলেন এবং ছাত্রদেব সাহায্য করতে সকল সময়েই প্রস্তুত থাকতেন।

পাঠক্রম তৈরি হল। কিন্তু স্কুলের অধ্যক্ষ আপত্তি করলেন। তাঁর মতে model drawing, cast drawing ইত্যাদি প্রথম বর্ষ থেকেই শুরু করা উচিত এবং একটি কি দু'টির বেশি রং ছাত্রদের ব্যবহার করা উচিত নয়। মৌলিক চিত্র ছাত্ররা করবে শেষ বর্ষে। দুজন শিক্ষক অধ্যক্ষের মত সমর্থন করলেন, একজন মৌন রইলেন। কমাশিয়াল বিভাগের অধ্যাপক বললেন যে নতুন পাঠক্রম একবার পরীক্ষা করে দেখলে হয়। প্রথম বর্ষ থেকেই মৌলিক চিত্র অভ্যাস করা যেতে পারে। নতুন পাঠক্রমের এই বিষয়টি কমাশিয়াল বিভাগের অধ্যাপক গ্রহণযোগ্য বলে মনে করেন।

আর্টস্কুলের বাইরেটা বাড়িও সাঁচা চুনকাম করা, কিন্তু স্কুলের ভেতরে গাঢ় অন্ধকার, এবং সেই অন্ধকারকে দূরীভূত করার জন্য অধ্যক্ষ মশাই দৃঢ়সংকল্প।

শিক্ষামন্ত্রীকে আর্টস্কুলের অবস্থা বোঝাতে কিছুমাত্র অসুবিধা হল না। তিনি বললেন, ‘আপাতত যারা শখ করে ছবি আঁকতে চায় তাদের জন্য আপনি একটা আলো ক্লাস (amateur class) খুলুন।’ তিনি মনে করেছিলেন যে amateur class শুরু হলে হয়ত ছাত্র ও শিক্ষকরা নতুন ক্লাসের কাজকর্ম দেখবে, তারপর ধীরে ধীরে স্কুলের অবস্থা ব্যবস্থা বদলাবার চেষ্টা করা যাবে।

কেন এই স্কুলের কোনো অদলবদল করা যায় না অসুস্থান করে জানলাম যে স্কুলের গভর্নিং বডির সভাপতি একজন ক্ষমতাশালী মন্ত্রী। অধ্যক্ষ রাধামোহন ঠাকুর বিশেষ প্রিয়পাত্র। সেইজন্মেই অধ্যক্ষের অমতে কোনোকিছু করা সম্ভব নয়। শিক্ষাসচিব তো সামান্য ব্যক্তি, স্বয়ং শিক্ষামন্ত্রীরও কোনো শক্তি নেই যে এই আর্টস্কুলে তিনি হস্তক্ষেপ করেন। শিক্ষাসচিব ভেবেছিলেন যে আমি যদি কিছু অদলবদল করতে পারি। কিন্তু তিনি যখন বুঝলেন যে কোনো কিছুই করার নেই, তখন শেষ উপায়রূপে এই amateur class-এব পরিকল্পনা নেওয়া হল। সকাল-সন্ধ্যায় amateur class করি, ছাত্রছাত্রী কিছু এলেন, কিছু গেলেন। মাস ছয়েকের মধ্যে এই ক্লাসের একটি প্রদর্শনী করবারও ব্যবস্থা করা গেল। দৈনিক সংবাদপত্রেও খবর বেরলো প্রদর্শনীব।

অবস্থা আর একটু আশাবাদী হলে হয়ত এই আর্টস্কুলের কিছু পরিবর্তন করা যেত, কিন্তু ভাগ্যক্রমে আমার মানসিক অবস্থা তখন ঠিক অসুস্থ ছিল না। কারণ পাটনা আসার পর থেকে আমি নিজের চোখের অবস্থা নিয়ে খুব উদ্বিগ্ন ছিলাম।

একদিন আমার ডাক্তার বন্ধুর বাড়িতে হোস-পাইপে হাঁচট খেয়ে উন্টে পড়লাম লনেন ওপর, স্যুট-বুট সমেত।

ডাক্তার বন্ধু তাড়াতাড়ি আমাকে তুলে বললেন, ‘আপনার চোখ কি আরো খারাপ হয়েছে? বোধহয় ছানি পড়ছে, একবার কাউকে দেখান। এখন থেকে আপনি লাঠি ব্যবহার করুন।’

আমার চোখ নিয়ে আমি যতই উদ্বিগ্ন, আর্টস্কুলের অধ্যক্ষ ও তাঁর প্রিয় সহকারীরা ততই উৎফুল্ল হয়ে উঠছেন। আমি যে বেশিদিন আর্টস্কুলের সর্বনাশ করতে পারব না, তা তাঁরা নানা স্থানে রটনা করলেন। আমিও পদে পদে বুঝছি যে চোখ খারাপই হয়ে চলেছে, ছবি আঁকতেও অসুবিধা হচ্ছে। কয়েকটা ছোট-বড় magnifying glass কিনলাম। উপরার্ধ কালো কাঁচে ঢাকা একজোড়া চশমা অর্ডার দিয়ে করলাম। কয়দিন মনে হয় বেশ লাভ হচ্ছে। আবার দেখি সেই

ঘোলাটে অবস্থা। তুলির লাইন কাগজে ঠিক জায়গায় পড়ে না, লাইন অস্পষ্ট হয়, তাই তেল-রঙের ছবি শুরু করলাম।

শেষপর্যন্ত দিল্লি যাওয়াই স্থির হল এবং ১৯৫৭ সালে, ফেব্রুয়ারি মাসের শেষে আমি দিল্লি রওনা হলাম। সচরাচর আমি সন-তারিখ ভুলে যাই, কিন্তু এই দিনটি আমি ভুলি নি। টেনে কয়েকখানি সাপ্তাহিক পত্রিকা কিনলাম, কিন্তু কোনোটাই পড়তে পারি নি।

দিল্লির মন্ত ডাক্তার আমার চক্ষু পরীক্ষা ক'রে বললেন, 'কিছু না, আপনার একজন ভাল সার্জেন দরকার।' যতদূর সম্ভব বিনীত হয়ে বললাম, 'ছেলেবয়স থেকে যেসব ডাক্তার আমাকে দেখে এসেছেন তাঁরা এ-চোখের ওপর অস্ত্রোপচার করতে বারণ করেছেন।' তাচ্ছিল্যের হাসি হেসে তিনি বললেন, 'আপনার পুরনো ডাক্তার কি বলেছে ওসব আমার জানবার দরকার নেই। বিজ্ঞানের অনেক উন্নতি হয়েছে, আগের দিনের ডাক্তার এসব কথা জানতেন না। আর আপনার লোকসান কি? ডাক্তারি মতে তো আপনি অন্ধ।'।

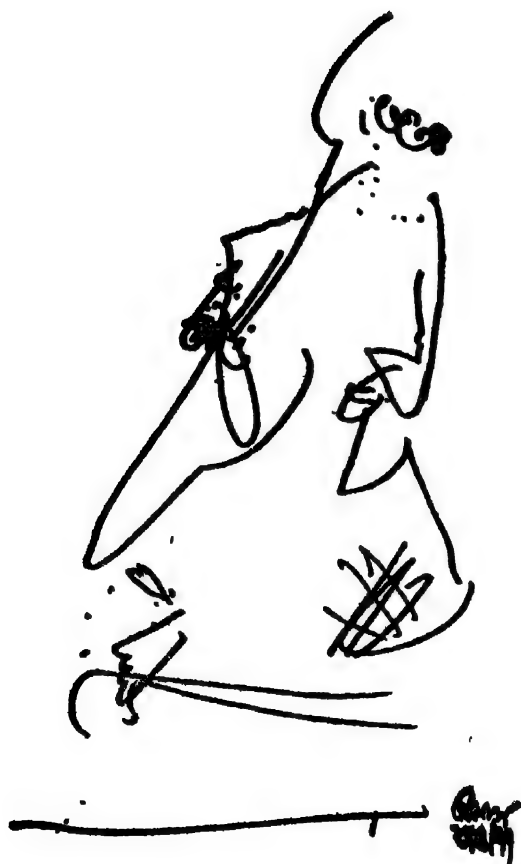
টেবিলের ওপর শুয়ে আছি, চোখের বাঁদিক থেকে ডানদিকে কাঁচি বা ছুরি কিছু একটা এগিয়ে যাচ্ছে, তাও বুঝতে পারছি। ডাক্তারের সহকারী, তিনিও একজন বিচক্ষণ ডাক্তার, বললেন, 'শ্রাব, এ কি করছেন?' ডাক্তার: 'We are in difficulty বিনোদবাবু, pray to God!'

বাকি অংশটা সংক্ষেপেই সেরে দিই। হাসপাতালে কয়দিন কাটিয়ে একদিন অপরাহ্নে কালো চশমা চোখে লীলার হাত ধরে বেরিয়ে এলাম নার্সিং হোমের বাইরে। বাইরে রৌদ্রের উত্তাপ বুঝছি, কিন্তু আলো দেখতে পাচ্ছি না।

তারপর প্রায় বিশ বছর হতে চলল, আলো আর আমি দেখি নি। শালা কাগজের ওপর নানা রঙের ছোপছোপ দিয়ে ছবিও আর আমি করি নি।

আজ আমি আলোর জগতে অন্ধকারের প্রতিনিধি।

কতামশাই



প্রথম অংশ

দিগন্তবিস্তৃত চক্রাতপের নিচে নানা আকারের নানা বর্ণের মানুষ একত্রিত হয়েছে।
তারা সকলে এসেছে জাহুবের খেলা দেখতে।

এই কাগজের নায়ক কজনাবায়ণও এসেছেন সভাস্থলে। ভেঁকি দেখছেন।
দর্শকের দিকে তাঁর দৃষ্টি। কজনাবায়ণ দেখছেন এই বিচিত্র তনুতা। বসনে ভ্রমণে
ভাব ভঙ্গ্যে বৈচিত্র্যের শেষ নেই, কজনাবায়ণের বিশ্বয়বও কোনো কিনারা নেই।
অগ্র সর্বস্ব মতো অতুলকে 'তানও' খেতে পাচ্ছেন না। জাহুব কি কোনো
'বিনিবাস' অথবা 'এই জাহুব' মতো 'দেশ আছে'। এ প্রশ্ন অমীমাংসিত
বেশ। না বিবেচন দৃষ্টি খুব বেড়ায় তনুতাব মধ্য।

এবার শুধু জাহুবের অত্যন্ত ভাষাপ্রবাহ খেলা। সম্ভবত জাহুবের
মস্তক টুক পড়তে চলে যাবার মতো পড়তে। ভাষার কণে তার 'মুড়ে'
চলেছে। শুকনো পাঠ্য মতো চড়িয়ে পড়ছে মাটিতে—আবার উঠে যাচ্ছে উপরে।
ছক পাতা টেকা, সাংবাদিক গোলাম, নওলা-হুঁ-তিবি শব্দে সভাস্থল মধ্যরত।
তাদের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ হাওয়ার বেগে মানুষগুলো দৌড়ে চলেছে চারিদিকে। চলন্ত
ইঞ্জিনের মতো মানুষগুলো গলম হয়ে উঠেছে। উত্তেজনায় কজনাবায়ণের জিহ্বা
থেকে ভিতর পর্যন্ত শুকিয়ে এসেছে, তিনি আবার খাবার খাতে পাবেন না। লাকিয়ে
উঠে একখানা তার খণ্ড 'ক'বে ধরে ফেলেন—উঠে দেখেন হবতনের টেকা। শাদা
কাগজের বুক লাল ফোঁটা। কাঁচ তাম্র। মৃত্যুবাণ ও ফুলবাণ—এই দুই-যবই
লক্ষ্য এই চিহ্ন। এই লাল চিহ্নটিব দিকে দৃষ্টি বেখে বজনাবায়ণ ভাবছেন তাঁর
ভবিষ্যৎ কোনার্কে—মৃত্যু অথবা নতুন জীবনের উদ্দীপনা। বিস্মিত হয়ে কজনাবায়ণ
দেখছেন লাল ফোঁটা টুকবো 'যে' হুড়িয়ে পড়ছে শাদা কাগজের জমির উপর।
বক্তার বিন্দু মতো ছোট বড় চিহ্নগুলি ক্রমে 'নিশ্চিহ্ন' হয়ে আসছে। ক্রমে দেখা
দিয়েছে একটা পীতাম্বল পবিত্র—যে অনেকগুলো জড়িত রোগী তাঁর গা
যেঁমে ঘুরে বেড়াচ্ছে। অস্বস্তিকর পীতাম্বল আগো নিস্তেজ হতে হতে গাট অন্ধকারে
পবিত্র হল। যেদিকেই তিনি দৃষ্টি দেন একই দৃশ্য—কেবল অন্ধকার। নিজের
নিঃশ্বাস-প্রশ্বাসের ক্রিয়া ছাড়া কোথাও কোনো প্রকার প্রাণের চিহ্ন নেই। ভাগ্যের
লিখন তাঁর কাছে এখন স্পষ্ট। আত্মরক্ষার জন্ত এখন তিনি উদ্বিগ্ন। কিছু একটা
অবলম্বনের জন্ত অগ্রসর হতে গিয়ে তিনি কঠিন ধারালো একটা অবস্থার মধ্যে এসে
পড়লেন। অন্ধকার যেমন তাঁর কাছে নতুন—অন্ধকারের এই অভিব্যক্তিও তাঁর

কাছে তেমন অপরিস্রুত। কোথায় তিনি! পথ কোথায়! এই প্রশ্নের জবাব পাবার পূর্বেই তিনি ছিটকে এসে পড়লেন ঐ হাতলওয়ালা গদি-আঁটা কুঁসিখানার উপর। চোখে তখন তাঁব কালো চশমা। গুহাভ্যন্তরস্থিত দীপশিখার মতো তিনি স্থির।

স্থান-কালব পবিচয় পাবার জন্ম রুদ্রনাথায়ণ এইবাব কিঞ্চিৎ বিচলিত। অনেক-গুলি মানুষেব পায়েব শব্দ, কণ্ঠস্বর, তাঁব কানে আসছে।

মানুষেব জগৎ—কিন্তু এ হল রুদ্রনাথায়ণেব অনুমান মাত্র। প্রত্যক্ষ প্রমাণ পাবার কোনো পথ তিনি এখনো খুঁজে পান নি। ধীবে ধীবে রুদ্রনাথায়ণেব কাছে কণ্ঠস্বরের তাত্পর্য স্পষ্ট হযে উঠছে। তিনি শুনাছেন কত্তামশাই সম্বন্ধে উচু-নিচু গলায় বিবিধ প্রকার আলোচনা। কত্তামশাই নামে একজন কেউ এই অঙ্ককারের মধ্যে উপস্থিত বয়েছে—এই অনুমানে নির্ভব ব'বে রুদ্রনাথায়ণ প্রশ্ন কবেন, কত্তামশাই কে? কোথায় তিনি? জবাব পান, আজে, আপনি আমাদের কত্তামশাই। আমরা আপনার গুহাভ্যন্তরী, আপনার প্রয়োজনের জিনিস-পত্র সাজিয়ে দিচ্ছি। এইখানে আপনার টেবল, টেবিলের উপব বইল সিগারেট দেশলাই। জলেব গেলাস, ডুম্বের শিশি সব রইল আপনার সামনে। রুদ্রনাথায়ণ বলেন, কত্তামশাইকে আমি চিনি না, আমার নাম রুদ্রনারায়ণ। অনেকগুলি কণ্ঠস্বর বলে ওঠে, আমরা তো রুদ্রনারায়ণকে চিনি না। এবার রুদ্রনারায়ণ উদ্ভগ্ন হয়ে উঠে বলেন, আমাকে নিয়ে এ কী রহস্ত! আমি কত্তামশাই নই! কিন্তু কোনো ফল হয় না। কত্তামশাই এই আহ্বান কিছুতেই বন্ধ করতে পারছেন না।

রুদ্রনারায়ণ : এতো অঙ্ককার কেন? আলো জেলে দাও।

চারদিক থেকে অসংখ্য কণ্ঠস্বর বলে ওঠে : কত্তামশাই আলো তো সব জেলে দেওয়া হয়েছে!

পাতালের গহ্বর থেকে পৈশাচিক গর্জন বুকের মধ্যে প্রবেশ করছে। সেখানে গর্জনের তাণ্ডবলীলা চলেছে। শব্দের সংঘাতে তাঁর অস্তিত্ব কেটে চৌচির হয়ে ছড়িয়ে পড়তে পারত। কিন্তু রুদ্রনারায়ণের ভেতরটা দবীচির হাড়ে তৈরি, প্রতিহত-শক্তি তার ভবধর। ঘন বর্ষায় ঢেউ তোলা সমুদ্রের উপর দিয়ে রুদ্রনারায়ণের জীবন-তরী আছাড় খাচ্ছে—সামনে পিছনে—ডাইনে বাঁয়ে। গুহাভ্যন্তরস্থিত দীপশিখা হুলে হুলে উঠছে—সত্যের দীপশিখা বুঝিবা নিভে যায়।

কিছুতেই তিনি বর্তমানকে স্বীকার ক'বে নিতে পারছেন না। 'আমি' এই ক্ষুদ্র শব্দকে কেন্দ্র ক'বে ব্রহ্মপুত্রের সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয় নির্ভর কবছে বলেই সেই রুদ্রনাভায়ণ-কণ 'আমি'কে কত্তামশাইয়ের প্রহোজন। বর্তমান অস্তিত্বকে তিনি স্বীকার করতে পারছেন না। বর্নাব দলকে দেখা বিষয় সর্প যেমন ছোবল দিয়ে দিয়ে চাবদিকটা ক্ষতবিক্ষত ক'বে আনে, রুদ্রনাভায়ণ তেমনি 'কি? কেন? কোথায়?'—এই প্রশ্নের আশ্রিত আদ্যন্তে চাবদিকটা ক্ষতবিক্ষত ক'বে তুলছেন এবং ধীরে ধীরে নির্জীব হয়ে আসছেন। ছিপি-খেলা অ্যাসিডের বোতলের মতো রুদ্রনাভায়ণের অবস্থা। ভিতর থেকে বেবিয়ে আসছে ক্ষারগন্ধী দীর্ঘশ্বাস। কুণ্ডলী পাকানো দীর্ঘশ্বাসের মধ্যে তিনি পড়ে আছেন। খোলা জানলা দিয়ে ফুবফুব বাতাস সেই দীর্ঘশ্বাসের কুণ্ডলীব ক্ষাবগন্ধ উড়িয়ে নিয়ে গেল। রুদ্রনাভায়ণ খানিকটা স্থব্ধ হলেন। এইবার তিনি উপলব্ধি কবলেন এই অন্ধকার প্রদেশে কত্তামশাই ছাড়া তিনি আর কেউ নন। এইবার কত্তামশাইকে দেখা যাচ্ছে কুর্সি'র উপর কালো চশমা পবে।

কত্তামশাই বসে থাকেন। ভেতরের গর্জন আর তেমন শোনা যায় না। প্রশ্নের ছল বি'দিয়ে এখন আর তিনি চাবদিকটা ক্ষতবিক্ষত করতে পারছেন না। সে শক্তি তিনি শাবিয়েছেন। এই বকম অবস্থায় একটা বিহ্বলিতব আলো তাঁর সামনে দিয়ে ঢলে গেল আর সঙ্গ সঙ্গে তাঁর জ্ঞানচক্ষু'র উদয় হল। তিনি দেখলেন নীল জলের আবর্তের মধ্যে রুদ্রনাভায়ণ তলিয়ে যাচ্ছে। রুদ্রনাভায়ণকে দেখতে পেয়েই কত্তামশাই চোঁচিয়ে উঠলেন : রুদ্রনাভায়ণ দাঁড়াও—একটা কথা আছে। রুদ্রনাভায়ণ বলল : আসছি। বলেই সে জলের মধ্যে অদৃশ্য হয়ে গেল। নীল জলে ভেসে উঠল একটুখানি শাল ফেনা—তাবপরেই সেটা নীল জলে মিলিয়ে গেল।

রুদ্রনাভায়ণের অস্ত্রধানেব সঙ্গে সঙ্গে তাঁর মনে নতুন ক'রে নৈরাশ্রের দীর্ঘশ্বাস বেরিয়ে এল। নৈরাশ্রের উর্বর জমিতেই আশালতা গজিয়ে থাকে। দেখতে দেখতে কত্তামশাইয়ের সমস্ত দেহমন আশালতার জালে জড়িয়ে গেল। রুদ্রনাভায়ণের কর্তৃত্ব শুনতে পাচ্ছেন তিনি। বলছেন : রুদ্রনাভায়ণ, কোথায় তুমি?

—আমি তোমার পায়ের ওলার পাভাল-গন্ধায় ভেসে যাচ্ছি, আমার টেনে-তোলো।

তুমি কোথাব আমি দেখতে পাচ্ছি না। আমার টর্চ তুমি নিয়ে গেছ। আব তুমি এখানে এস করবেই বা কী ?

—কেন! আমাব মতো করিংকর্মা লোক কিছুই কবতে পাবো না। তার মানে ?

—কুদ্রনাবায়ণ, এ বড় কঠিন স্থান। কেবলই সংঘাত। কুদ্রনাবায়ণ, তোমাব জোড়া চোখের দৃষ্টিতে কিছুই পাবে না তুমি। তুমি দেখেছ বহুকপীর মৃত্যু—আর দেখেছ আলোছায়ার জলতরঙ্গ খেলা। আমি পাই আমাব দশ আঙুল দিয়ে কঠিন ধারালো ময়ূষ বর্ণহীন জগৎ। সেখানে আছে বর্ণহীন কোলাহল—অশবীবা কণ্ঠস্বর। শব্দ স্পর্শ শব্দ আর কণ এবং মব্যে কোনো প্রত্যক্ষ সম্বন্ধ আমাব জগতে নেই। দশ আঙুলে এসব পাওয়া যায় না।

—কুদ্রনাবায়ণ, আমাব অভিজ্ঞতার হিসেব লেখা পুঁটলিটা রেখেছ ?

—সে লিপি পাঠ করা আমাব পক্ষে সম্ভব নয়, তাই পুঁথিটা পুঁড়িয়ে দিয়েছি।

—কুদ্রনাবায়ণ তুমি যাও, তোমাব আমাব মাব্য আজ দুর্গজ্যা বাধা, সে বাধা অতিক্রম কবা অসম্ভব। শুনছ, কি বলছি ?

কুদ্রনাবায়ণেব কাছ থেকে কোনো জবাব পাওয়া গেল না। বোধ হয় পাভাল-গন্ধাব স্রোতে সে আর কোথাও ভেসে গেছে।

কভামশাই এবাব উঠে দাঁড়িয়েছেন। এইবাব তাঁব অভিযান নতুন জগতের মধ্যে। যে-জগৎ কঠিন আঘাতে তাঁক পীড়িত করেছে সেই জগতেব সত্য পবিচয় নেবার জন্তাই আজ তিনি দৃঢ়সংকল্প। প্রাণপণ শক্তিতে কভামশাই সামনের দিকে চলবাব চেষ্টা কবছেন। অনেক ঠেলাঠেলিব পব তিনি উপলব্ধি করলেন, যে-চেযারে তিনি বসেছিলেন সেইখানেই আছেন—একচুল এদিক ওদিক যেতে পারেন নি।

জমাট অন্ধকারের চাপে কভামশাই হাঁপিয়ে ওঠেন। তিনি নিজে পথ ক'রে নিতে পারছেন না। এই অবস্থায় কভামশাইয়ের দেহমন ক্লান্ত, অবসন্ন। ভাবের ভিজে গুমোট গরমের মতো অবসাদ তাঁর দেহে মনে লেপটে রয়েছে।

চারদিকে পশুপক্ষীর কলরব তাঁর কানে আসে। এসব কলরবে তাঁর কোনো

উদ্বেগ নেই। কিন্তু মানুষের কোলাহল কানে এলে মনে হয় একটা উজ্জল গোলকাকার আলা। এই আলোর কথা মনে করলে অবসাদ তাঁর দ্বিগুণ হয়ে ওঠে।

বসে শুয়ে কতামশাইয়ের দিন কাটে। ক্রমে এই অভ্যস্ত জীবনের মধ্যেও বৈচিত্র্য দেখা গেল। কতামশাই বুঝলেন, বসে থাকার ক্লাস্তি দূর কবতে হলে টান হয়ে শুয়ে পড়া ভাল।

কতামশাই উঠি উঠি কবছেন। বুসিব পাশে বাধা লাঠিটা কতামশাই খুঁজতে যাবেন এমন সময় চটচটে, চিটচিটে, বোঁয়াওয়ালা একটা জিনিসের উপর হাত পড়তে ‘এটা কি’ বলে তিনি আঁতকে উঠলেন।

—আজ্ঞে, আমি শ্যাম।

—কে তুমি! এখানে কি করতে?

—আজ্ঞে, গিন্নীমা আমাকে এখানে বসতে বলেছেন—আপনার কাজ করবো।

—বোঁয়াওয়ালা ওটা কী?

—আজ্ঞে ওটা আমার চুল।

—চুল! ও বকম!

কতামশাই নিজের চুলে হাত বুলিয়ে দেখলেন ছেলেটা মিথ্যে বলে নি।

—তুমি কী করতে পারিস?

—আমি ভাত ফুটাতে পারি।

—তুমি চা বানাতে পারিস?

—আজ্ঞে, গিন্নীমা আমাকে শিখিয়ে দিয়েছেন।

—হা, চা ক’রে নিয়ে আয়।

খুট খুট ক’রে একটা আওয়াজ শুনলেন কতামশাই। এমন কত আওয়াজ তো হয়—সবদিকে কান দেবাব কি দরকার! কতামশাইয়ের হাতের পাতা ধাবি খাওয়া মাছেব মতো টেবিলের উপর ঘুরছে দেশলাইয়ের সন্ধানে। এমন সময় বিভ্রাটে পড়লেন কতামশাই। কোথা থেকে খানিকটা গরম জল ছড় ছড় ক’রে তাঁর গায়ের উপর পড়ে গেল—ধন বন ক’রে একটা আওয়াজ হল। কতামশাই হাউমাউ ক’রে উঠলেন। সকলে ছুটে এলেন। কতামশাই বলেন : কি হল? সবাই বলেন : ও কিছু নয়, চায়ের কাপ উল্টে গেছে।

এক বিভ্রাট থেকে আর এক বিভ্রাট। কতামশাইয়ের হাতের উপর দিয়ে কি

একটা বিদ্রী জিনিস কিলবিল ক'রে চলে গেল। কভামশাই কিছুই বুঝতে পারছেন না। গিন্নী বলেন : ও কিছু নয়, শাড়ি ব আঁচল।

আর এক কাপ চা এসেছে। কভামশাইয়ের হাতটা নিয়ে কাপেব গায়ে ঠেকিয়ে দিয়ে শ্রাম বলল : এই চা।

—বেশ চা।

শ্রাম কভামশাইয়ের চেয়ারের পাশে উবু হয়ে বসে থাকে। কভামশাইয়ের দরকার-মতো সে সব থেকে বাগ্নাঘর, রান্নাঘর থেকে বাগান ছুটোছুটি করে। তার কোনো ক্লান্তি নেই। কভামশাই বলেন : শ্রাম, তুই পড়তে জানিস ? শ্রাম বলে : আমার কাছে গোপাল ভাঁড়ের গল্প আছে, পড়ব বাবু ?

শ্রাম গোপাল ভাঁড়ের গল্প পড়ে। পড়ার ভঙ্গিতে কভামশাইয়ের হাসি পায়। মাঝে মাঝে হো হো ক'বে হেসে ওঠেন আর বলেন : শ্রাম, তুই আমাকে খুব হাসালি। হাসতে প্রায় ভুলেই গিয়েছিলাম। বলে কভামশাই আবার গম্ভীর হন।

ক-দিন থেকে শ্রামেব মনে স্থখ নেই। বাটিটাকা গুবরে পোকার মতো একটা কোঁতুহল শ্রামের ভেতরে ঘুর ঘুর করে ঘুরছে। শেষপর্যন্ত শ্রাম আর নিজেকে সামলাতে পারল না। একদিন বলল : বাবু ঐ কালো চশমাটা আপনি খোলেন না কেন ? বেমকা ঠোঁকর খেলে মাহুঘ যেমন ক'রে লাফিয়ে ওঠে, ঠিক তেমন ক'রে কভামশাই লাফিয়ে উঠে বললেন : আস্কারা পেয়ে মাথায় উঠেছিস ? যেয়োঁড়া ছেলে কোথাকার, ভেঁপোমো করতে আর জায়গা পাও নি। চলে যা এখান থেকে।

শ্রাম : বাবু আর করব না।

সকাল-বিকেল-সন্ধ্যে সবই কভামশাই জানতে পারেন এক একদিন। তবে সবদিন সময়টাকে তিনি ঠিক আয়ত্তে আনতে পারেন না। শ্রাম কভামশাইয়ের সামনে চাকের পেয়ালা রেখে যথানিয়মে বললে : বাবু চা।

—এখুনি চা দিলি যে ? এখনো তো নষ্টা বাজে নি ?

—আজ্ঞে দশটা বেজেছে।

—কই টেনের আওয়াজ তো পাই নি।

—আজ্ঞে আজ হরতাল। ট্রেন বন্ধ।

কতামশাইয়ের সামনে থেকে সেদিনের ন'টা-বাজা সকালটা হারিয়ে গেল।

একটা কুকু পাখি ডেকে উঠলে তিনি খড়কড় ক'রে উঠে বসেন। বোঝেন সকাল হয়েছে। তারপর কাক-কোকিলের পালা। সাইকেল নিয়ে দুধওয়ালা যায়, ফেরিওয়ালা আসে—সঙ্গে সঙ্গে কতামশাইয়ের জগতে ঘণ্টা বেজে ওঠে।

বিকেল হলে তিনি একটু বাইরে বসেন। কিন্তু আজ তিনি অপেক্ষা ক'রে ক'রে হয়রান হয়ে গেছেন।

—কই শ্রাম, বিকেল তো হল না?

—আজ্ঞে, বিকেল তো হয়ে গেছে!

—কই ওদের বাড়ির ঝিয়ের বাসন মাজার আওয়াজ তো পেলাম না!

—আজ্ঞে ওদের কি পালিয়ে গেছে।

মাঝুষের মতি-মেজাজেব কোনা ঠিক নেই, ক্রমেই কতামশাই একথা বুঝেছেন। তাদের উপর নির্ভর ক'রে বড় বড় সময় হাতছাড়া হয়ে যায়। প্রকৃতি তাঁকে এমন ক'রে ঠকায় না। প্রকৃতিব একটা নিয়ম আছে। কাকগুলো সারাদিন কা কা ক'রে বেড়ায় বাটে, তবু অল্প পাখিগুলোর সময়-অসময়ের জ্ঞান আছে। কুকুর, সে-ও সব সময় লাকিয়ে বেড়াচ্ছে না—টেটিয়ে বেড়াচ্ছে না। মোচাকের ধোপে ধোপে যেমন মধু রয়েছে তেমন সময়ের ধোপে ধোপে প্রকৃতিব ঘটনা ঘটে যাচ্ছে। মাঝুষ ক্রমে এই নিয়মের উপর উৎপাত শুরু করেছে। লম্বা গাছকে বেঁটে করেছে—বেঁটে গাছকে লম্বা করেছে। লাল ফুলকে নীল করেছে—নীল ফুলকে লাল করেছে। তবু প্রকৃতির আইন একেবারে ভেঙে যায় নি। উদ্ভিদ ও প্রাণীজগতেব যে সমস্ত সৌভাগ্যবান যথাস্থানে জন্মেছে ও নির্ধারিত স্থানে মরেছে প্রকৃতি তাদের যথাস্থানে কসিল ক'রে রেখে দিয়েছে। তারা জাহ্নবের কাঁচের আলমারিতে অমর হ'য়ে আছে।

কতামশাই চট্ট ক'রে বুকে নিলেন কসিল হওয়ার সাধনাই সত্যকারের সাধনা। তাঁর মেয়ে বৈজ্ঞানিক পদ্ধতির শিক্ষা পাবার জন্য কোথা থেকে একটা প্রস্তুতীকৃত গাছের টুকরো এনে রেখেছে। তারপর সে চলে গেছে সংগীত শিক্ষা করতে। কসিলটা বেওয়ারিশ কাগজপত্রের মধ্যে পড়ে আছে। শ্রাম টেবিল সাক্ষর ক'রে কসিলটা রেখে দিল। কসিলের উপর হাত রেখে কতামশাই কসিল হবার সাধনা শুরু করলেন।

চুল রুক্ষ—জামা কাপড়ে ইস্তিরি নেই—মেজাজ তিরিকি। চিংকারের চোটে দেওয়ালে কাটল ধরবার উপক্রম। গিন্নীমা বলেন : এত চোঁচাও কেন ? শ্রাম বলে : বাবু কি চাইছেন ? কতামশাই বলেন : আমার সাধনায় কেউ ব্যাঘাত কোরো না। চা-সিগারেটের মাজা এতই বেড়েছে যে কতামশাই কুম্ভামান্দ্য রোগে ভুগছেন—অন্ন রুচি নেই। কোনো রকমে কিছু খাঙ্গ গলা দিয়ে নেমে গেলেই হল—স্বাদগন্ধের প্রয়োজন নেই। তপস্শ্রায় দ্রুত উন্নতি অসম্ভব করছেন। উন্নতির সাক্ষ্য পাওয়া যাচ্ছে। হাতপায়ের হাড় মাংস ভেদ করে ঠেলে বেরিয়ে আসছে। হাঁটুর উপর হাত বুলিয়ে কতামশাই দেখেন কসিল হতে আর বেশি বিলম্ব নেই। মনেও কিঞ্চিৎ গর্বেব ভাব দেখা দিয়েছে। দশ আঙুলে এখন আর নতুন জিনিস পাবার ব্যগ্রতা নেই। হাতের পাতায় কসিলের ছাপ বেশ স্পষ্ট হয়ে উঠেছে ! এমনি যখন অবস্থা তখন একদিন শ্রামের উন্নতিত কণ্ঠস্বর কতামশাইয়ের কানে এল : বাবু মন্ত একটা ফড়িং ! ফড়িংটা ইতিমধ্যে কতামশাইয়ের নাকের উপর এসে বসেছে এবং মুহূর্ত মধ্যে লাক দিয়ে পিঠ বেয়ে উপস্থিত হয়েছে দেয়ালটান উপর। শ্রাম কিছুতেই তাকে আয়ত্তে আনতে পারছে না। যতবারই এসে খাবা মেরে ফড়িং ধরতে যায় ফড়িং নাগালের বাইরে—কখনো বিছানায়, কখনো শ্রামের মাথার উপর উড়ে গিয়ে বসে। শ্রামেব দাপাদাপির মধ্যে ফড়িংরূপী মেনকা কতামশাইয়ের তপস্শ্রায় বিগ্ন ঘটিয়ে ভীরের মতো বেরিয়ে গেল সবুজ মাঠটার দিকে। ফড়িংয়ের লাকলাকির সঙ্গে কতামশাইয়ের অঙ্ককারটাও যেন একটু নড়ে চড়ে উঠল।

কসিল হবার সাধনায় নিরাশ হয়ে কতামশাই বললেন : শ্রাম এই পাখরটা কেলে দে। কাল থেকে ভাল ভাল ফুল নিয়ে এসে আমার টেবিলে রাখবি।

শ্রাম মহা উল্লাসে ফুল সংগ্রহ করতে শুরু করেছে। সকালে চায়ের সময় চা মেলে না। শ্রাম ঘবে ফিরলে কতামশাই চোঁচিয়ে ওঠেন : কোথায় গিয়েছিলি ?

—আজ খুব সুন্দর ফুল এনেছি।

শ্রাম লাল নীল হলদে কতরকম রঙের ফুল নিয়ে আসে। নিখুঁতভাবে বর্ণনা দিয়ে যায় রঙের, আর মাঝে মাঝে আবেগের আত্মপ্রকাশ বলে ওঠে : বাবু কি সুন্দর !

রং কতামশাইয়ের চোখেও ধরছে না, মনেও ছাপ ফেলছে না। কেবল কতকগুলো ধারণার সাহায্যে বুঝবার চেষ্টা করেন মাত্র। ভাবের মাছি ভন ভন করে শুয়ে বেড়ায়। মাছির এই ভনভনানি কতামশাইয়ের আর ভাল লাগে না। বিরক্ত

হয়ে ওঠেন। কিন্তু ফুলগুলো যখন হাতে নিয়ে আঙুলেব দৃষ্টতে দেখেন তখন তিনি মন্থণ চিক্ণ কোমল ফুলের স্পর্শে আনন্দ পান। এক ফুলের সঙ্গে অল্প ফুলের আকাবগত পার্থক্যে ফুলের জগৎ তাব কাছে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। শ্রামের সঙ্গে গলা মিলিয়ে তিনিও বলে ওঠেন : কি সুন্দর। কাপে বসে অঞ্চল বাস্তবতা কস্তামশাইয়ের হাতে এসে টুকরো হয়ে যায়—যেমন টুকরো হয়ে গিয়েছিলেন একদিন তিনি।

একটি ফুল হাতে নিয়ে ঘুবিয়ে ঘুবিয়ে দেখছেন তিনি। যেমন মৃদু ফুলের গন্ধ তেমনি মৃদু মন্থণ পাণ্ডুর প্রতিহত শক্তি। শ্রাম রঙের বর্ণনা শুধু কবতেই এক ধমকে তাকে থামিয়ে দিলেন, অনেকগুলো ফুল টেবিলেব উপর ছড়িয়ে দিয়ে অবাক হয়ে কস্তামশাই দশ আঙুলে অনুভব করেন, ফুলের ফাঁকে ফাঁকে টেবিলেব আবেদন নতুন বকম লাগছে। টেবিল আর ফুল দুই মিলে অন্ধকারেব এক নতুন অভিব্যক্তি তাঁর সামনে উপস্থিত হল।

আজ তিনি বুঝলেন আলোব সঙ্গে বং, বঙের সঙ্গে সৌন্দর্যেব জগৎও তাঁর কাছে লুপ্ত হয়ে গিয়েছে। আলোছায়াব জলতরঙ্গ হারিয়ে কেলেছেন কস্তামশাই। ফিবে পাবার চেষ্টাও বাবংবাব ব্যর্থ হয়েছে। আজ তিনি শুনতে পাচ্ছেন অন্ধকারে আকাবের ঝংকার। সুন্দর না হোক প্রাণস্পন্দনের মতো তাঁর কাছে তা সত্য। এই নতুন প্রাণের স্পন্দনে সামনেব অন্ধকার বিকমিক ক'রে উঠল। অতীতেব লোকসান অনেকখানি তিনি ভুলে গেলেন। নিরেট অন্ধকারের মধ্যে গভীরতার সাক্ষাৎ পেলেন কস্তামশাই।

কস্তামশাই যখন নতুন উপলব্ধিতে বিভোব সেই সময় মনের মধ্যে গুণ গুণ ক'রে কে বলে উঠল : কস্তামশাই, হাতে যা পেলে তা তো পেলে, এখন একবার ভেবে দেখ তোমার উপলব্ধি আসল না নকল। একবার বুঝে দেখ, অভিধান দেখ, পাঞ্জি পড়—তা না হলে সত্য-মিথ্যা যাচাই হবে কি ক'বে? এই বলে কস্তামশাইয়ের মন একটু মুচকি হেসে বিদায় নিল।

কস্তামশাইয়ের বয়ে মহা গাঙগোল। দ্বান ক'রে এসে তিনি তাঁর ঘরের টেবিল চেয়ার বিছানা কিছুই খুঁজে পাচ্ছেন না। তিনি লাঠি এগিয়ে চৌকা দিয়ে

দেখেন, নিজে ঘুরপাক খান, শক্ত নরম নানা জিনিসে হৌচটও খাচ্ছেন। হাওয়ায় দোলা পর্দার বাপটা খেয়ে তিনি চোঁচিয়ে উঠলেন : এসব কি ? অনর্গল চিংকার ক'রে চলেছেন : শ্রাম কোথায় গেল ! ঘুঁটে-পেঁয়াজ-তেল-সাবানের গন্ধওয়ালা শ্রাম কোথায় গেলি !

পাশে দাঁড়িয়ে শ্রাম নিচু গলায় বলে যাচ্ছে : বাবু, আমি এই যে আছি। সে জানে একটুখানি ধরে নিয়ে গেলেই কভামশাই সব খুঁজে পাবেন। কিন্তু তাঁর গায়ে হাত লাগলে আরও বিভ্রাট ঘটতে পারে, এই ভেবে শ্রামের ভয়ও হচ্ছে।

কভামশাইয়ের নিজের গলার চিংকারে নিজের কানেই তালা লেগে যাচ্ছে। শ্রামের কথা একটুও তিনি শুনছেন না। অবস্থা বুঝে নিরুপায় শ্রাম একটা দুঃসাহসিক কাজ ক'রে ফেলল। কভামশায়ের হাত ধরে টেনে এনে তাঁকে হাতলওয়ালা চেয়ারে বসালো : বাবু, এই আপনার চেয়ার।

কভামশাই ধপ্ ক'রে চেয়ারের মধ্যে ঢুক গিয়ে হাত দু'খানা টেবিলের উপর রেখে বলল : আঃ, বাঁচালি ! প্রাণটা টা-টা করছে, একটু চা দে। হাঁ করে শ্রাম, এতক্ষণ এই সব খুঁজে পাচ্ছিলাম না কেন ?

—আজ্ঞে, আপনি যখন চান করতে গেছিলেন তখন ঘরটা আমি ভাল করে গুছিয়েছি। সবই আছে এর মধ্যে।

তাই তো, বলে কভামশাই উঠে দাঁড়ালেন। ভাল ক'রে এবার ঘরের আসবাব-পত্রের স্থান চিনে নেবার জ্ঞান। এতদিন তিনি দেখেছেন ঘরখানা লম্বা, এখন জানছেন ঘরখানা চোকা। কি ক'রে এমন হল ! তিনি এদিকে যান, দেখালে ধাক্কা খান, ওদিকে যান খাটে ধাক্কা খান। তিনি চোঁচিয়ে শ্রামকে ডেকে বলেন : হ্যাঁরে, এই সব কি করেছিস ?

—আজ্ঞে, আপনার টেবিল-চেয়ারগুলো ঘরের মাঝখানে রেখেছি। আপনি হাওয়া পাবেন বলে।

কভামশাই বলেন : ভালই করেছিস শ্রাম, আমার পুরনো ঘরখানা নতুন হয়ে গেল।

মশারির মধ্যে টান হয়ে গেলেই অদৃশ্য হাত টেলিভিশনের হুইচ টিপে দেয়, আর কভামশাই দেখতে পান কত বকনের কত যুগের অতিকার জীবজন্তু, কত গুপ্ত লিপি,

কত পরিচিত মুখ। মাঝে মাঝে অদ্ভুত-কিছুত জিনিসও পর্দায় পড়ে। তিনি চমকে ওঠেন। আজও তেমনি একটা গভীর খাদের সামনে এসে তিনি চমকে উঠে বসেছেন বিছানার উপর। রাজি মাঝ সমুদ্রের মতো স্থির। কা-কা ক'রে একটা শব্দ উঠে আবাব নিঃশব্দতার মধ্যে তলিয়ে গেল। কত্তামশাই ভাবেন, আজ কি তবে কাকজ্যোৎস্না? জ্যোৎস্নারাত অনেকদিন দেখেন নি। বালির চব—বড় বড় ঘন পাতাওয়ালা জামগাছ—আর জামগাছের চেয়েও কালো তার ছায়া। তিনি অপলক দৃষ্টিতে চেয়ে আছেন—নিশ্চল ছবি। ভাবি ইচ্ছে হল একবার চাঁদেব আলোয় বেরিয়ে আসেন।

মশারি তুলে হাতটা জানলা দিয়ে বা ড়য়ে দিলেন। শীতল রাত্রি। আবাব হাতটা নিয়ে এলেন নিজের কোলের কাছে। মনে হল হাতটা যেন চাঁদেব আলোয় ভিজে গেছে। পাখি কোলাহলে কত্তামশাই উঠে পড়েছেন। শ্রাম এসেছে চা নিয়ে।

কত্তামশাই বললেন : হ্যারে এটা কি গুরুপক্ষ ?

—আজ্ঞে, কাল তো অমাবস্তা গেছে।

—অমাবস্তা !

কাকজ্যোৎস্নার উপর অমাবস্তার ছায়া পড়ল। আবার তিনি বললেন : অমাবস্তা !

সকালের রোদ্দুব কত্তামশাইয়ের বিছানার উপর দিগ্ধে গড়িয়ে এসে পড়েছে শান-বাঁধানো মেঝের উপর। কত্তামশাইয়ের চুলে জামায় হাতে পায়ে রোদ্দুবের টুকরো চিন্-চিক্ করছে। কেবল যে অঞ্চলে কত্তামশাই বাস করেন সেখানে আলোর কোনো চিহ্ন নেই। কত্তামশাইয়ের এজ্ঞা মনে কোনো ক্ষোভ নেই। আলোর এখন আর তাঁর কোনো প্রয়োজন নেই। অন্ধকার জগতে প্রাণের স্পন্দন, নতুন সৌন্দর্য তাঁর হাতের আয়ত্তে এসেছে। হারানো ঘরখানাকে নতুন ক'রে ফিরে পেয়েছেন। শ্রামের সাহায্যে সত্যের পরীক্ষা করতে না গেলে হয়ত কাকজ্যোৎস্নার আলো তাঁর জীবনে শাস্ত হয়ে থাকত। একদিন মন তাঁকে সন্তর্ক ক'রে দিয়ে গিয়েছিল, বলেছিল, সত্যমিথ্যার যাচাই ক'রে নিতে একবার ভেবে দেখতে। তাই কত্তামশাই ঠিক করলেন সত্যমিথ্যা যাচাই ক'রে নেবেন ভাবনার পথে।

নতুন ভাবনার থাকায় পুরনো ভাবনাকে হটিয়ে দেবার চেষ্টা অনেকদিন থেকে করছেন তিনি—এইসব ভাবনার হাত থেকে মুক্তি পেয়ে আর একটা ভাবনার

পৌছান যায় কিনা। ক্রমে ছোট বড় অনেক ভাবনা দানা বেঁধে একটা নৃতি নিয়ে দেখা দিয়েছে কত্তামশাইয়ের সামনে। কতরকমের তাদের চেহারা—কতই না তাদের এগিয়ে আসবার চেষ্টা! কেউ আসে ঢাল-তলোয়ার উচিয়ে ‘লড় লেড়ে’ বলতে বলতে। কেউবা চেপে বসে ঘাড়ের উপর সিন্দবাদের বুড়ার মতো—নামতেই চায় না। কতকগুলো ভাবনা কাতুকৃত দিতে থাকে, সেগুলো কত্তামশাইয়ের মোটেই পছন্দ নয়। তাও সহ হয়, কিন্তু গেজে ওঠা ভাবনাগুলো যখন তাঁর সামনে ঘুরে বেড়ায়, ফেল দিতে পাবেন না। পিচকে যায়—পচা দুর্গন্ধ। সেগুলো থেকে মুক্তি পাবার পথ আজও তিনি ভেবে পান না। আজ তিনি ভাবনাব বেড়াঙ্গাল থেকে যেমন ক’রে হোক বেবিয়ে আসবেন ঠিক করলেন।

তিনি ভাবনাব মালিক, না, ভাবনাবাই তাঁকে ঘানিতে ফেলে বোরাচ্ছে—এর একটা মীমাংসা কববার জন্ত তিনি ঘুরে একটা স্থি অবাসন নেবার চেষ্টা করছেন। অতর্কিতে একটা মন্ত হা-করা ভাবনার মধ্যে টেবিল চেয়ার সমেত কত্তামশাই তলিয়ে গেলেন। ভাবনার গতি কি প্রচণ্ড হতে পারে এইবার তিনি বুঝতে পারছেন। যেমন অতর্কিতে ভাবনার মধ্যে তিনি তলিয়ে গেছিলেন, তেমনি আচমকা তিনি বেবিয়ে এলেন এক নতুন স্থানে। সামনে দেখেন এক সুন্দর উদ্যান। উদ্যানের ভিতর প্রবেশ ক’রে তিনি দেখলেন বাগানে চেনা-অচেনা নানা ফুলের সমাবেশ। একটি গাছে ফুল ফুটে আছে—তাঁর অতি প্রিয়, অতি পরিচিত মধুর গন্ধযুক্ত ফুল। নতুন পরিবেশে পরিচিত ফুলটি তিনি তুলে নেবার জন্ত হাত বাড়ালেন। মুহূর্তের মধ্যে ফুলবাগান সবই অদৃশ্য হল—পরিবর্তে দেখা দিল এক জীর্ণ অট্টালিকা, দেখলেন ঘর মুক্ত। ভেতরে প্রবেশ করলেন। দেখলেন সারি সারি ঘর। কিন্তু সব ঘরের দরজাঘ তালাবন্ধ। তাঁর মনে হল ঘরের মধ্যে যেন কিছু আছে। তিনি চলেছেন এই তালাবন্ধ সারি সারি ঘরের পাশ দিয়ে। এক জায়গায় এসে তিনি দেখলেন—মন্ত একটা দরজা, কিন্তু তালা নেই। দরজা ঠেলে ভিতরে প্রবেশ করলেন। দেখেন বিরাট ঘর—কিন্তু কোথাও কিছু নেই। কেবল দেখতে পেলেন এক বিরাট আয়না। আয়না দেখলে সবারই ইচ্ছে হয় নিজের চেহারাটা দেখে নিতে। কত্তামশাইয়ের সে ইচ্ছে প্রবল হয়ে উঠল। তিনি এসে দাঁড়িয়েছেন আয়নার সামনে নিজেকে দেখবেন বলে। কারুকার্যচিহ্নিত ক্রমে আঁটা সুন্দর বিরাট আয়না—কিন্তু সেখানে কোনো প্রতিবিম্ব নেই।

এইবার কত্তামশাই দেখলেন আয়নার উপর কিলের যেন ছায়া—তাঁর নিজের

নয়। কিন্তু, এ কি ! এ যেন এক নগ্ন নারীমূর্তি ! তিনি পেছতে পারছেন না, মুখ ফিবিয়ে নেবার শক্তিও মেই। অপলক চোখে চেয়ে আছেন সেই নগ্ন নারীমূর্তির দিকে।

কত্তামশাই নির্নিমেঘ চেয়ে আছেন, ছায়ামূর্তিটির দিকে। সর্বাঙ্গ দিয়ে তাঁর ‘ছি-ছি’ রব উঠছে, কিন্তু চুপকৈর আকর্ষণে তিনি যাচ্ছেন আয়নার দিকে—আবার গিছিয়ে আসছেন। বলছেন : এ কি কেলেকাবী ! মনে হয় চেনা যেন মুখ। না এ অগ্নায়, এ অগ্নায়। কত্তামশাই উত্তেজিত কর্তে চোঁচিয়ে উঠলেন : এ কে ! লাস্তময়ী, হাস্তময়ী, নগ্ন নারীমূর্তিব ঠোঁটে অপরূপ হাসি।

—এতদিন ধরে যার কথা বসে বসে ভাবছিলে, আমি সেই।

—অসম্ভব ! এসব খারাপ কথা আমি কখনো ভাবি নি।

—ভগু !

—আমি ভগু ?

—কেবল ভগু নও, তুমি কাপুরুষ।

—কি ? আমি কাপুরুষ ? আমি ভগু ?

বলেই কত্তামশাই ঝাঁপিয়ে পড়লেন নারীমূর্তির দিকে। কিন্তু তিনি লক্ষ্যভ্রষ্ট হলেন।

ক্রোধে প্রজ্জ্বলিত, লক্ষ্যভ্রষ্ট কত্তামশাই তখন ভয়ংকর আকাব ধারণ কবেছেন। চারদিকে দেখছেন বিভিন্ন মূর্তি, কিন্তু কোনোটাকেই তিনি আয়ত্তে আনতে পারছেন না। ৭

দীর্ঘদিনিক জ্ঞান হারিয়ে কত্তামশাই ছুটে বেড়াচ্ছেন বহু মহিষের মতো। অবসন্ন-প্রায় কত্তামশাই ধমকে দাঁড়িয়েই দেখতে পেলেন নিজের প্রতিবিম্ব সেই আয়নাতে, যেখানে তিনি দেখেছিলেন লাস্তময়ীকে।

হাতে তখন তাঁর একখানা রক্তাক্ত খাড়া।

কত্তামশাই যথারীতি চেয়ারে বসে আছেন। মনে তাঁর পরম শান্তি। মনে হচ্ছে যেন তিনি বিশ্বরূপ দর্শন করে এলেন। উষ্মের কোনো তরঙ্গ উঠছে না তাঁর মনে। কেবলই মনে পড়ছে সমস্ত ঘটনা—জীর্ণ বাড়ি—ঝোলানো তালা—আয়না ; কি এর অর্থ !

ভোজবাজির মতো পূর্বের ঘটনাগুলো ক্রমেই অম্পট হয়ে আসছে। কেবল মনে পড়ছে শেকল জড়ানো তালাবদ্ধ ঘরগুলোর কথা। ঐ ঘরের মধ্যে কি আছে, কি নেই ভাবতে গিয়ে তিনি অল্পভব করেন তাঁর ভেতরেও মস্ত একটা তালা। ঐ ভীষণ ঘরগুলোর মতো তিনিও যেন একটা তালাবদ্ধ ঘর। ভেতরে কি আছে কি নেই তা আজও তিনি জানতে পারেন নি।

কতামশাই হঠাৎ অস্থির হয়ে পড়েছেন। বিছানায় শুয়ে আছেন। জী কত্যা শুভাঙ্কখায়ী বন্ধু সকলেই তাঁর আশেপাশে ঘুরে বেড়ায়, বসে কথা কয়। সে এক নতুন অভিজ্ঞতা।

কতামশাই সেরে উঠে যথাস্থানে এসে বসেছেন। শুয়ে থাকতে এখন আর ইচ্ছে করে না। নানারকম কুপথ্যের কথা ভেবে জিবটা বেশ রসাল হয়ে ওঠে। রোগ মুক্তির এ এক বিষয়কর অভিজ্ঞতা।

স্বাস্থ্য ফিরে পেয়েছেন। শরীরের প্রতিটি অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের প্রতি কেমন একটা মমত্ব অনুভব করছেন। মনে অহেতুক আনন্দ ফোয়ারার মতো ছড়িয়ে পড়ছে চারদিকে। শ্রাম ডাকছে : বাবু, গিল্লীমা এই ওষুধ আপনাকে খেয়ে নিতে বললেন।

কতামশাই ওষুধ খেয়ে ঢক ঢক করে ঝানিকটা জল গলায় ঢেলে দিলেন। শ্রাম দেখছে যে ওষুধ খেয়েও কতামশাইয়ের কপালের চামড়া কুঁচকে গেল না। এই সংকেত থেকেই শ্রাম বুকে নিল কতামশাইয়ের মেজাজ আজ বেশ ভালো।

কতামশাই জিজ্ঞেস করেন : কি শব্দ হচ্ছে রে ?

—বাবু, ছাদ পিটোচ্ছে। পূর্বদিকে একটা বাড়ি হচ্ছে, ঐ জানলাটা বন্ধ হয়ে গেল। এদিক দিয়ে পুর্বের রোদ্দুর আর আসবে না।

—আঁ্যা ! বন্ধ হয়ে গেল।

—মস্ত বাড়ি হচ্ছে।

—আর কোনোদিকে জানলা খোলা নেই ?

—আজ্ঞে, পশ্চিমদিকে জানলা ও দরজা খোলা রইল। ওখান দিয়ে বিকেলের রোদ আসবে।

—রোদ তো আসবে। তাহলেই হল।



শ্রাম কত্তামশাইয়ের মুখেব দিকে তাকিয়ে রইল। আজ তাব বাবুকে আব তেমন ভয় ববছে না।

—বাবু, আমি পুতুল বানিয়েছি।

—পুতুল, কই দেখি!

এই বলে ঐ হাতটা বাড়িয়ে দিতই একটা ছোট জিনিস হাতে পড়ল। কত্তামশাই আঙুল ঘুবিয়ে ঘুবিয়ে দেখছেন নিখুঁত মশণ ছোট্ট একটি গক।

—তুই কবলি?

—আজ্ঞে হ্যাঁ।

—কি দিয়ে কবলি?

—আজ্ঞে মোম দিয়ে।

—আমায় একটু মোম দে, আমিও পুতুল কবব।

কত্তামশাইয়েব দুপুবেব নিত্রা ছুটে গেছে। শ্রাম আর কত্তামশাই বসে বসে পুতুল বানান। তিনি বসেন চেযাবে, শ্রাম বসে মাতবে, এই যা তকাত। হু হু ক'বে দিন কেটে যায়। কখন টেন গেল, ফিরিওয়ালা কি হেঁকে যাচ্ছে, এ সব শব্দ আব কত্তামশাইয়েব নানে আসে না। নমনীয় মোম আঙুল দিয়ে টিপে কখনো লম্বা কখনো গোল তিনি যেমন ইচ্ছে কবছেন।

শ্রাম বলে : বাবু একটা পুতুল ককন।

মোম টিপতে টিপতে ক্রমে ক্রমে আঙুলগুলো বেশ লড়গড় হয়ে উঠেছে। ক্রমে ইচ্ছাবছাপ মোমের উপব পড়তে লাগল। ছাপে ছাপে আব একটা আকার বেবিয়ে আসতে লাগল। এখন পুতুলগুলো দেখে শ্রাম চিনতে পাবে, কোনটা জন্ত কোনটা মানুষ।

একদিন কত্তামশাই বললেন : হ্যারে দেখি তোর গোকটা।

—আজ্ঞে সেটা ভেঙে ফেলেছি। একটা কুকুর করব?

—ভেঙে ফেলেছিস?

—মোম আর নেই, কিন্তু কুকুর করতে খুব ইচ্ছে করছে। আমাদেব বাড়িতে একটা কুকুর আছে।

কত্তামশাইয়ের পুতুল বানাতে বানাতে মোম ফুরিয়ে গেছে। শ্রামের কাছেই তাঁক

শিক্ষা। পুরনো পুতুল ভেঙে আবার তিনি নতুন পুতুল গড়ে তোলেন। পুতুল গড়বার জিনিসের অভাব মিটেছে। কতামশাই পুতুল গড়েন আর সাজিয়ে রাখেন। এক হাতে পুতুল টিপে যান, আর এক হাতে পুরনো পুতুলগুলোর ওপর হাত বোলান।

একদিন কতামশাইয়েব মনে হল যেসব পুতুল তিনি এত যত্ন করে তৈরি করছেন সেগুলো ঠিক হচ্ছে, না ভুল হচ্ছে, কি ক'বে এ সমস্যা সমাধান হবে। তিনি যা দেখেন তা তো অন্ধে দেখে না, অন্ধে যা দেখে তিনি তা দেখেন না। এতদিন পরে আজ তাঁর মনে হল একজন মনের মতো বন্ধু পেলে তাঁকে দেখিয়ে পুতুলগুলো যাচাই ক'রে নিতেন।

জাল ফেলে জলের মাছ ডাঙায় তোলা যায়, কিন্তু জাল ফেলে বন্ধু পাকড়াও করা যায় না। ভাগ্যচক্রে দৈবাৎ কখনো সত্যিকারের বন্ধু জোটে। কিছুদিন থেকে চাটুজের সঙ্গে কতামশাইয়ের বন্ধুত্ব জন্ম উঠেছে।

চাটুজের রোদ-জলে সংসারবৃক্ষের পারস্পরিক ফল—কোথাও দরকচা নেই, যাকে বলে নির্বিচ বৃদ্ধ। কেছা থেকে শুরু ক'বে ভালমন্দ গভীর তত্ত্বকথা সবই দু-জনের মধ্যে হয়। অনেক প্রশ্ন কতামশাই করেন কেবলমাত্র চাটুজের রসাল উক্তি শোনবার জন্য। কথায় কথায় একদিন কতামশাই প্রশ্ন করলেন : চাটুজের, তোমার কোনোদিন ভগবান দর্শনের ইচ্ছে হয় নি ?

—হ্যাঁ, একবার হয়েছিল—দেখেওছি।

—তুমি ভগবান দেখেছ ?

—হ্যাঁ, চাক্ষুষ। তাহলে তোমায় বলি।...

অনেকদিন আগে আমি একবার তীর্থ দর্শনে গেছিলাম। তীর্থস্থানটা ঠিক কোথায় তা এখন আমার আর মনে নেই। সেখানে কত দেবদেবীর পায়ে যে ফুল চড়ালাম! গাঁটের পয়সা পাণ্ডারা শুধে নিল। একদিন আমার পাণ্ডাকে জিজ্ঞাসা করলাম—পাণ্ডাঠাকুর, অনেক তো মূর্তি দেখলাম। সত্যিকারের ভগবান আছে কি ? তোমরা কিছু বলতে পার ? বলতেই পাণ্ডাঠাকুর বলে কি—চলুন, আপনাকে দেখিয়ে আনি। কিন্তু পয়সা লাগবে।

যাই হোক যদি চোখাচোখি ভগবান দেখা যায় তাহলে পয়সা খরচ করতে আপত্তি নেই।

পাণ্ডা আমাকে নিয়ে গেল এক জায়গায়। দেখি দুই বুড়ো—জটাধারী ছাই মেখে মুখোমুখি বসে আছে। পাণ্ডা বলল—এইখানে ঈদান, সব দেখতে পাবেন। কি দেখলাম জানো? সেই দুই বুড়োব মাঝখানে অনেকগুলো হুড়ি পড়ে আছে। একজন তাব সৃষ্টিখানা দেখিয়ে বলল, টকা না ফকা? অপবজ্ঞন বলল, টকা। প্রথম-জন অমনি তাব হাতেব চেটোটা অগ্নজনেব নাকের কাছে ঘুবিযে বলল, ফকা। একজন যেই বলে, টকা—অগ্নজন বলে, ফকা। এই সমানে চলল। কিছুতেই ঠিক হয় না, টকা না ফকা।

পাণ্ডাকে জিজ্ঞাসা কবনাম, কতদিন ধবে এবা এবকম কবছে? পাণ্ডা বলল, আমাদের পুঁথিতে লেখা আছে সত্যযুগ থেকে এ খেলা শুরু হয়েছে। আমাদের চোদ্দ পুরুষ থেকে এই খেলা সকলে দেখ আসছেন।

সুখালাম, কবে এ খেলা শেষ হাব?

পাণ্ডা বলল, আমরা জানি না বাব, কবে এ খেলা শেষ হবে।

—তবেই বোঝ কত্তা, পাণ্ডা যা বলতে পারে না, তুমি আমি কি ক'রে বলব তা?

—এ চাটুজ্ঞে তোমাব বানানো কথা।

—কে বললে বানানো কথা! তোমাব হাতেব পুতুলটা তোমার টকা—আমার হাতে দিলে সেটা ফকা শব্দ যাব। এবাব বুঝল?

—তাহলে তুমি ভগবান মান না?

—কে বললে। জানো কত্তামশাই বড় সমস্তার মধ্যে ঢুকলেই তুমি টকা-ফকার খেলা দেখবে। এই যে তুমি পুতুল কলছ—তোমাব এই মোমেব মধ্যে কি আছে আমি কি জানি। হয়ত স্ট্যাটিস্টিক্স ডিপার্টমেন্টে এ ধববটা পাঠালে তাবা হিসেব ক'রে বলে দিতে পাবত কে ঠিক।

কত্তামশাই : এত হাসিব রসদ চাটুজ্ঞে তুমি পাও কোথা থেকে? আমি তো তোমাব মতো হাসতে পারি না।

চাটুজ্ঞে : এ হল আমাব বরকগলা হাসি কত্তা। আব একদিন এসব কথা হবে। আজ আসি।

চাটুজ্ঞের শেষ কথাটা শুনে কত্তামশাইয়ের মনটা কেমন দমে গেল। পুতুলটা হাতে নিয়ে নাড়াচাড়া করছেন আব ভাবছেন চাটুজ্ঞেব কথা। এমন সময় বিনা নিমন্ত্রণে বটুক মাইতি এসে উপস্থিত। লোকটিকে কত্তামশাই সহ করতে পারেন

না। ভদ্রলোক পরেব উপকার করার জন্ত আঁকপাঁক ক'রে বেড়ান। মানুষ পেলেই তাকে উপদেশ দিতে শুরু করেন। বটুক মাইতি ঘরে ঢুকে বললেন : চাটুজ্ঞে এখানে এসেছিল না ?

কত্তা : হ্যাঁ এসেছিল।

বটুক : সে কিছু বলল ?

কত্তা : না, তেমন কিছু তো বলে নি।

বটুক : আপনি শোনেন নি তা'ব উপযুক্ত পুত্র অ্যাকসিডেন্ট মারা পড়ে !

কত্তামশাই আন্তরিক ওঠেন, বলেন : কই আমি তো কিছু জানি না।

ব'ক : ঐ তে' মজা। বোজগের ছেলে মবল অ'ব বাপ দি'ব্বা ঘুরে বেড়াচ্ছে। সাহুনা দি'ত গলে মুখ ঘুবিয়ে চলে যায়। এমন মানুষ কখনও তো দেখি নি মশাই। আজ ক'মাস আমাব ঘড়িটা চুরি গেছে, সেই কথা ভেবে রাত্রে আজও আম'ব ঘুম হয় না। কত্তামশাই, আপনারও বাত আমি বুঝি না। ছেলেমানুষেব ম'ত' মোম দি'ব টিপে আ'ব কতদিন কাটবে ? একট' পরকালেব চিন্তা ক'ব'ল হয় না ?

কত্তামশাইকে পবকালের চিন্তা ক'বাব স্তবোধ দিয়ে বটুক মাইতি চলে গেল। কত্তামশাই কিন্তু পবকালের চিন্তা ক'বতে পারছেন না।

চাটুজ্ঞে ঘরে ঢুকে বললেন : আজ বেশ সমাবোহ ক'রে চা খেতে হবে !

হোট জলচৌকিব উপর টে' নিয়ে চাটুজ্ঞে বসেছেন। শ্রামকে ফরমাস করছেন চায়ের সরঞ্জামের জন্ত। পট থেকে কাপে চা ঢালার শব্দ পাচ্ছেন কত্তামশাই। উভয়েই নীরব। নীরবতা ভঙ্গ করলেন কত্তামশাই প্রথম। বললেন : চাটুজ্ঞে, তোমার একটা ব্যবহারে আমি খুব দুঃখ পেলাম।

—কি ব্যবহার ?

—কয়দিন আগে তোমার এতবড় একটা বিপদ গেছে সেকথা তুমি আমায় বল নি কেন ?

—আমার বিপদের সংবাদ তোমার কাছে পৌঁছল কি ক'রে ? এ নিশ্চয়ই আমাদের বটুক মাইতির কাজ, তোমার আনন্দটা নিভিয়ে দিয়ে কি লাভ ? আর যদি সাহুনার কথাই বল, পুত্রশোক কি বাইরের সাহুনা'য় ঘোচে ! কত্তা, তোমার

একথা বোঝা উচিত। চবম দুঃখের সাক্ষ্য নিজেকেই খুঁজে পেতে হয়। স্ত্রী পুত্র কেউ নেই যে চবম দুঃখে সাক্ষ্য দিতে পারে।

চায়ের কাপে চামচ নড়ছে। ঠুঁ ঠুঁং আওয়াজ। চায়ের কাপটা কভামশাইয়ের দিক এগিয়ে দিয়ে চাটুজে বললেন : এই নাও চা। ব্যাপাবটা কি জান ? ঐ যে এখায় আছে, বউ বোঁবছে বালের বোল, খেতে যেন গুড অমল। আমাব ও তোমার ঐ এক অবস্থা। নাক দিয়ে চোখ দিয়ে জল ঝরছে, তবুও বলতে হচ্ছে ‘ঈশ্বর রূপাময়’।

অভ্যাস বা সংস্কার যাই নাম দাও—ওটা যদি বদলে ফেলতে পার, তাহলে ঝাল মস্তিতে কেননা তফাত থাকে না। কিন্তু বদলাতে পারছি কই ? ছেলেকে খাওয়াব পবাব ঠিকই ভেবে নিলাম। কিন্তু পাসেল ক’বে স্বর্গ তাকে পিণ্ড পাঠাতে হবে, এক কথা কোনানিহি ভাব নি কভা। তাই প্রাণের ব্যবস্থা করতে হবে স্তনে কেমন অনুগ্রহ হয়ে সাক্ষি। ভানি, কর্তব্য। কিন্তু—কাপটা দাও, আব এক কাপ চা দিই। তোমাব কাপ-টাপপ্তাল আগার মতো পবিকাব নেই।

—আমিও লক্ষ কবছি।

—যাক সেকথা প’ব হবে। তুমি চা খাও, আমি চলি।

চাটুজে অকস্মাৎ উঠে গেল।

কে এক সাধু পাড়ায় এসেছে। গববটা হাওয়ায় উড়ে কভামশাইয়ের কানের মশা প্রবণ করল কিন্তু আঁতে বা দিল না। মোমেব তাল টিপে দিন তাঁব যেমন কাটছিল তেমনই কাটতে লাগল।

সেদিন সন্ধ্যায় কভামশাই একা হবে মস্ত একটা মোমেব তালের উপর আঙুল চালিয়ে চলেছেন। তিনি বেশ দেখতে পাচ্ছেন একটা বেড়াল মোমেব তালের মধ্যে গিয়ে ঢুকেছে। কিন্তু তিনি কিছুতেই তাকে খুঁজে পাচ্ছেন না। মোমেব তালের সঙ্গে ধস্তাধস্তি ক’বে কভামশাই হয়রান হয়ে যাচ্ছেন। এমন সময় বেড়ালের লেজটা তাঁর মূর্তীর মধ্যে ধরা পড়ে গেল। এবার আর বেড়াল পালাতে পারবে না। কভামশাই মহানন্দে বেড়ালের ঠ্যাং, মাথা, খড় সব টেনে বের করতে লাগলেন। বেড়ালের কান দুটো কোথায় গেল, এবার তারই সন্ধান করছেন কভামশাই। এমন সময় কভামশাইয়ের ধ্যান ভঙ্গ হল। মনে হল, তাঁর কাছাকাছি কে যেন রয়েছে।

কত্তামশাই জিজ্ঞেস করেন : হবে কে ? উত্তর পান : আমি তোমাব চাটুক্ষে। সাধুজী এসেছেন তোমাব পুতুল তৈরি দেখতে। তোমার সামনেই তিনি বসে আছেন।

কত্তামশাই : আমি কিছুই জানতে পাবি নি কেন ?

চাটুক্ষে : যখন তুমি মোমেব তাল নিয়ে ধস্তাধস্তি করছিলে সেই সময় আমরা এসে বসেছি। তোমার সঙ্গে এইবার সাধুবাবাব পরিচয় কবিয়ে দিই।

সাধুবাবা : পরিচয় তো হয়েই গেছে বাবাজী, তোমাব পুতুল তৈরি দেখতে এসেছিলাম। দেখছি, এ তো মল্লযুদ্ধ।

কত্তামশাই : আপনি ঠিকই বলেছেন। এ এক প্রাণান্তকর ব্যাপার। মোমেব মধ্যে আছে সব, তাদের টেনে বেব কবতে হিমসিম খেয়ে যায়। কোনো মন্ত্র-টন্ত্র যদি থাকত এগুলোকে টেনে বের কববার তাহলে বেশ হতো।

সাধুবাবা উচ্চকণ্ঠে হেসে উঠে বলেন : মন্ত্রশক্তিতেই তো তোমাব এইসব হচ্ছে।

ইতিমধ্যে চাটুক্ষে পুনরো পুতুলগুলো তাক থেকে নামিয়ে সাধুজীব সামনে বেখেছেন।

সাধুজী : এ এক নতুন জগৎ সৃষ্টি করেছে। যে মন্ত্রশক্তিতে এইসব সৃষ্টি হয়েছে তাবই সাধনায় তোমাব যেন বাবা না পড়ে, এই তোমায় আশীর্বাদ করি।

কত্তামশাইয়ের ইচ্ছে ছ-চাবটে ধর্মকথা শোনেন। কিন্তু সাধুবাবা ধর্মকথা কইতে নাবাজ। তিনি কেবল প্রশ্ন করেন পুতুল নিয়ে। কথা কইতে কইতে কত্তামশাই হাতখানা টেবিলের উপর বাড়িয়ে দিয়েছেন। সঙ্গে সঙ্গে দেশলাইয়েব বাতাসটা নিয়ে চাটুক্ষে বললেন, এই নাও। কত্তামশাই তাড়াতাড়ি হাতখানা টেনে নিয়ে বললেন, এখন থাক।

সাধুবাবা : বাবাজী তুমি সিগারেট খাবে তো খাও।

কত্তামশাই : আজ্ঞে না, আমি অনেকগুলো অগ্নায় ক'রে ফেলেছি। আপনাকে প্রণাম কবা হয় নি।

সাধুবাবা : প্রণাম পরে হবে। তোমাকে একটা প্রশ্ন করি, তোমার ঘরে যদি ব্রহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বর এসে উপস্থিত হন, আর বলেন, তোমার আসন তৈরি—এস আমাদের সঙ্গে—তখন তুমি কি জবাব দেবে ?

কত্তামশাই : এ তো আপনাব অদ্ভুত প্রশ্ন। ব্রহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বর আমার ঘরে আসতে যাবেন কেন ?

সাধুবাৰা . যদিব কথা হছে। যদি ব্রহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বৰ আসেন, আব তোমাকে ঐ কথা বলেন, তখন তুমি কি করবে ? কি জবাব দেবে ?

কত্তামশাই এবাবও কোনো জবাব দিতে পাবেন না।

সাধুবাৰা : বলবে, হে ব্রহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বৰ, একটু অপেক্ষা কব। আমার হাতের কাজ শেষ কবি, তারপর দেখা যাবে।

কথাটা বলেই সাধুবাৰা আব একবাব উচ্চকণ্ঠে হেসে ওঠেন।

চাটুজ্ঞ তোমাব পুতুলগুলো যথাস্থানে বেধে গেলাম। সিগারেট দেশলাই তোমাব সামনেই বইল।

সাধুবাৰা বাবাজী ঐ কথাই বইল।

তাবপরেই দ্রুতপদে সাধুবাৰা ও চাটুজ্ঞে ঘব থেকে বেবিয়ে গেলেন।

সাধুবাৰাব সঙ্গে আব একবাব দেখা কববাব ইচ্ছে হয়েচে শুনে চাটুজ্ঞে বললেন - বেশ তো, চল সাধুদৰ্শন ক'বে আসবে।

কত্তামশাই কিন্তু চেয়'ব ছেড়ে উঠতে নাবাজ। চাটুজ্ঞে কত্তামশাইয়েব কোনো ওজব শুনলেন না। বললেন জড়ভবত হয়ে থেকে কি লাভ ? চল, মনে যখন ইচ্ছে হয়েচে, চল। তাছাড়া ভদ্রতাও তো আছে। একজন সাধু মানুষ যখন তোমাব কাছে এলেন, তখন তোমাবও যাওয়া উচিত

জামা বদলে, ধুতি পাল্টে, লাঠি হাতে চাটুজ্ঞেব সঙ্গে কত্তামশাই চলেছেন সাধুদৰ্শনে। কত্তামশাইয়েব মনে হছে অনেকখানি ঠাঁটা হল। চাটুজ্ঞেব বাড়ি এত দূব তো নয় ! চাটুজ্ঞে বললেন : অভ্যাস নেই কিনা। তোমায় ঠিক নিয়ে যাক্সি।

এবাব কত্তামশাই ঠিক বুঝেছেন যে চাটুজ্ঞে তাঁকে তাব বাড়ি নিয়ে যাচ্ছে না। কত্তামশাই বললেন : আমাকে কোথায় নিয়ে যাক্সি ?

—সাধুবাৰা চলে গেছেন কিনা, তাই তোমায় একটু হাওয়া ঝাওয়াতে নিব্বে এসেছি। সন্দের এই হাওয়া সাধুসঙ্কেৰ চাইতে কম পবিত্র নয়।

কেয়ার পথে চাটুজ্ঞে বললেন : কত্তা, আকাশে আজ অনেক তারা। অন্ধকার আকাশে তারার ঝিকিমিকি দেখতে বেশ লাগছে। আজ তোমার আকাশে তারা নেই ?

কস্তা : না, আমার আকাশে কোনো তারা নেই। সে আকাশ গাঢ় অন্ধকার।

চাট্জ্জ : খুঁজে দেখ, হয়ত একদিন ঋতুরার সন্ধান পাবে তোমার ঐ আকাশে।

চাট্জ্জ কস্তামশাইকে নিজের বসবার ঘরে এনে বসিয়েছেন। কস্তামশাইয়ের হাতে একটা গেলাস ধরিয়ে দিয়ে চাট্জ্জ বললেন : ভাল ক'রে ধর, একটু হুইষ্কি দেব। তোমার জন্তু ছোট পেগ, আমার জন্তু ডবল ভোজ।

দু-তিন ধীরে ধীরে গেলাসে চুমুক দিচ্ছেন। চাট্জ্জের মুখে বিশেষ কোনো কথা নেই। এবার চাট্জ্জ মুখ গুললেন, বললেন : একটা কথা আছে। ঘাবড়ে যেও না ; তোমার শ্রামের গৌফের দেখা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে—সে ধবর বোধহয় রাখো না ? আর তোমার পাশের বাড়িতে নৃগনয়নী এসেছে—তার চিত্তাকর্ষক তার নির্লজ্জতা। কাজেই বাড়ির শান্তিভঙ্গ হতে পারে। ঘাণশক্তিটা আর একটু প্রথর ক'রে তুললে বুঝতে পারবে, শ্রামের গায়ে মাথায় গুলবাই ভূর ভূর করছে, আর বাড়ির কাপ শাস চামচে পেঁয়াজ রসুন আর আঁশটে গন্ধ ততই বাড়ছে।

চাট্জ্জ যখন কস্তামশাইকে স্ব-স্থানে পৌঁছে দিতে এলেন তখন শ্রাম বাড়ি নেই। শ্রাম ঘরে ঢুকতেই উগ্র সেটের গন্ধ পাওয়া গেল। তিনি ধমক দেবার চেষ্টা করার পূর্বেই চাট্জ্জ তাঁকে থামিয়ে দিলেন।

চাট্জ্জের সতর্কবানী কার্যকর ক'রে তুলবার পূর্বেই ঘোবনের হাওয়া প্রচণ্ড বেগে ঘরের মধ্যে ঢুকে কস্তামশাইয়ের অভ্যাসগত জীবনটাকে তছনছ ক'রে নিয়ে যাচ্ছে।

ক্রমে কস্তামশাই বুঝতে পারলেন শ্রাম কতটা উদ্দাম হয়ে উঠেছে। এ এক নতুন বিলাট। নিজেরই আশ্চর্য লাগছে কস্তামশাইয়ের যে এত অব্যবস্থার মধ্যেও তাঁর ভেতরটা অস্থির হয়ে উঠছে না। মনে পড়ল অনেক কাল পূর্বের কথা—যখন এর চেয়েও ভয়ঙ্কর তাণ্ডবলীলার মধ্যে তিনি ঘুরপাক খেয়েছিলেন। তখন তার ভেতরটা ছিল অস্থির, বাইরেটা স্থির। এখন ভেতরটা স্থির—বাইরেটা অস্থির।

চকিতে মনে পড়ে গেল সাধুবার কথা—ব্রহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বর এলেও হাতের কাজ বন্ধ না করতে। সে কথাটার তাৎপৰ্য আজ তাঁর কাছে স্পষ্ট হল।

চাটুজ্জ্য মশাইয়ের পুত্রের আন্ধ-ক্রিয়া শেষহবার পরে তিনি এলেন কত্তামশাইয়ের কাছে। ঘরে ঢুকতেই বললেন : কত্তা, এবার চললাম তীর্থ করতে।

চাটুজ্জের মুখের কথায় এটুকু বোঝা গেল তাঁর স্ত্রী কোনো তীর্থে গিয়ে থাকতে চান। তাঁকেই সঙ্গ দেবার জন্য চাটুজ্জে যেতে প্রস্তুত হয়েছেন। চাটুজ্জে বললেন : তোমার কোনো ভাবনা নেই, আমি জলধরকে বলে গেলাম, লোকটি ভাল। সে-ই তোমাকে সঙ্গ দেবে।

কত্তামশাই ত্রিভুজের বলে উঠলেন : এ তোমার কি রকম পরিহাস ! জলধরের সঙ্গ ভাবতেই আমার যাতন। অকাল-বৃদ্ধ, কেবলই নিজের কথা বলে, আর কত রকমের বায়ো আছে তারই ফিরিস্তি দিয়ে চলে।

—না না, জলধর লোক ভাল। তার মনে কোনো কু নেই। কতগুলো অভ্যাস পালটে দিতে হবে, এই আর কি !

—এই বুড়া বয়সে জলধরের জন্য আমি অভ্যাস পালটাতে পারব না।

—আহা ! অত উত্তেজিত হও কেন ? মাছুষে মাছুষে আর ঝগড়া হয় কটা ! যত ঠোকাটুকি অভ্যাসে অভ্যাসে। এদিক দিয়ে আমি তোমাকে অনেক কিছু শেখাব। তবে এইবার উঠি কত্তামশাই, কথা বাড়িয়ে লাভ নেই। তোমার একটা পুতুল নিলাম। নতুন রকমের সাধনপদ্ধতি শিখব।

—তোমার কথা তুলে নাও চাটুজ্জে ! শেখাবার দস্ত আমি রাখি নে। এখানে আমার কোনো আব্ববধনা নেই।

কত্তামশাই বুঝতে পারলেন চাটুজ্জে ঘর থেকে বেরিয়ে যাচ্ছে। কিন্তু পরমুহুর্তেই মনে হল চাটুজ্জে ঘরের মধ্যেই রয়েছে। কত্তামশাই বলে ওঠেন চাটুজ্জে, তুমি এখনও যাও নি ?

চাটুজ্জে : দেখছি তোমার চুলগুলো ধুতরো কুলের মতো শাদা হয়ে গেছে।

কত্তামশাই : চুলগুলো সব শাদা হয়ে গেছে ?

চাটুজ্জে : হ্যাঁ, কালিমাবর্জিত শুক শুভ্রতা ! আচ্ছা, এবার চলি। চিঠিপত্র বিনিময়ের কোনো প্রয়োজন দেখি না। একদিন তুমি খবর পাবে আমি মরেছি, কিংবা আমি পাব তোমার মৃত্যুসংবাদ। যে আগে খবরটা পাবে তারই দুঃখ। কাজেই খবর না পাওয়াই ভাল।

দ্বিতীয় অংশ

ইতিমধ্যে অনেকগুলো বছর কেটে গেছে পুতু-পবিত্বের মধ্য দিয়ে। কতামশাই বৃদ্ধত পুতু-পবিত্ব ধরেছে। লোকের মুখে শোনে সন-তারিখের কথা। বছরও কাটতে, আশেপাশের অবস্থাও বদলাচ্ছে। আমাকে নিয়ে গিয়েছে তার বাপ বিয়ে দিতে। আমায় এখানে মাঝে মাঝে দেখা দিয়ে যায়। বুক তাত পা এখন তার লোহার মতো শক্ত। কতামশাইকে পুতু-পবিত্বের কথা জিজ্ঞাস কর। তৈরি পুতুল নেড়েচেড়ে দেখে।

—কি বে এখন পুতুল গড়িস? —কতামশাই শুধায়।

—না বাবু, সময় পাই না, অনেক কাজ।

তার হাতে গড়া দুটা পুতুল তাকে উপর ছিল। সে তাকিয়ে দেখে।

—নিশে যা না তেঁব পুতুল। বাড়িতে তেঁব বোকে দেখাবি।

—না বাবু, তাবা এসব পছন্দ করবে না।

মোমের মতো শব্দ ও মন নিয়ে আমায় বর্ণিত হচ্ছিল। এ ন তার শব্দটা যেমন কঠিন, তেঁব-নাও তেঁব-নাও বোঝে কঠিন হয়ে আসছে। কতামশাই ভাবলেন, আর একটা বসন্ত তৈরি হচ্ছে প্রকৃতি দেখার হাতে।

একদিন চৈত্র-মহাশ্বেত দুর্গি হাওয়ায় ঘুরতে ঘুরতে অন্ধকারে যে আসনে তিনি ছিটকে পড়েছিলেন, আজও তিনি সেই চেয়ারে বসে আছেন।

অনেকদিন হয়ে গেছে। কতামশাইয়ের ক্যালেন্ডারে সন তারিখের চিহ্নগুলো ঠিকমতো না পড়লেও, পালিশ চটে-যাওয়া কুঁড়ি, সেলাই-টেঁড়া গাঁদা এবং মবচে-ধরা হাত-পায়ের কলাগুলোর সাফ্য থেকে কতামশাই অনুমান করতে পারেন যে সময় কম বয়ে যায় নি।

বাগানে বড় আম গাছটার গা খেঁষে একটা অজানা বড় বড় পাতাওয়ালা গাছ লগ্না হয়ে উঠেছে—পুতু-পবিত্ব আম গাছটা প্রায় ঢাকা পড়ে এসেছে। দশ আঙুলের স্পর্শে আম গাছকে অন্যায়সে তিনি অনুভব করতে পারেন না। ঘরের সামনের রাস্তাটায় ঘাস গজিয়ে পাশের জমির সঙ্গে এক হয়েছে। সঙ্গে বেলায় এক এক সময় 'কি' 'কি' পোকের শব্দ শোনা যায়।

কত্তামশাইকে ধাবা চিনতেন তাঁরা অনেকই আজ আর নেই। নতুন পায়ের শব্দ, নতুন কণ্ঠস্বর ও অপরিচিত কোলাহলের একটা প্রবাহ তাঁর চারদিকে ঘুরে চলেছে। তারই মধ্যে তিনি আছেন একাকী, স্থির। নতুনের জয়গান নিয়ে ধারা ঘোরে ফেরে কত্তামশাইয়ের সম্পর্কে তাদের কোনো আশ্রয় নেই। কত্তামশাইয়ের সাধ্য নেই এই কোলাহলের অংশ হয়ে ওঠা। উভয়ের মধ্যে কালের বিপুল ব্যবধান।

জলধর এখনো যাওয়া-আসা করে। দুরারোগ্য রোগে সে আক্রান্ত। তাই অল্পশেব কথা ভুল থাকবাব চেষ্টা করে। জলধর বলে : কত্তামশাই, আমি তো আজ আছি কাল নেই। তোমাকে সঙ্গ দেবার মতো কাউকে খুঁজে পাই না।

সঙ্গ দেবার উপযুক্ত লোক খুঁজতে খুঁজতে একদিন জলধর রোগযন্ত্রণা থেকে মুক্তি পেল। জলধরের সঙ্গে সঙ্গ কত্তামশাইয়ের জীবনের অত্যন্ত ইতিহাস একেবারে লুপ্ত হয়ে গেল।

প্রাণের শেষ বর্ষণ। অবিশ্রান্ত বৃষ্টি। বৃষ্টির আওয়াজে অল্পসব শব্দ মুছে গেছে। সন্ধ্যা থেকে কত্তামশাই ভাবছেন কেউ কখন আসবে—কখন একটু চা পাওয়া যাবে। প্রবল ঈর্ষা মধ্যে কেউ এসে পৌঁছাল না। সময় কত হল ? কটা বাজবে ? জানবার যত্নরকম উপায় কত্তামশাই উদ্ভাবন করেছিলেন তার কোনোটিই আজ কাজে লাগছে না। পোড়া সিগারেটের টুকরো গুণে কত্তামশাই সময়ের একটা অতীত ক'রে থাকেন। কিন্তু দুর্ভাগ্য সিগারেট নেই, তাই সে অতীত পথ বন্ধ।

ঘরের মধ্যে অল্প ভ্রম পায়চারি করছেন। লাঠি ঠক ঠক করতে করতে কত্তামশাই ভাবছেন কেউ কখন আসবে। সময় কাটাবার একটা উপায় উদ্ভাবন ক'রে ফেললেন এই আপৎ সময়ে। দেশলাইয়ের কাঠিগুলো বাক্স থেকে বার ক'রে ছাড়িয়ে ফেলেছেন টেবিলের উপরে—সেগুলো গুণে গুণে বাক্সে রাখছেন—আবার সেগুলো বাক্স থেকে বার ক'রে ছাড়িয়ে দিচ্ছেন—আবার ভরে দিচ্ছেন বাক্সে। শরীরটা থেকে থেকে জানান দিচ্ছে চাষের সময় হল। সিগারেট খাওয়া হল না। ক্ষুধার তান্ডন। অল্পভব করছেন। নিশ্চিত অনেক বেলা হল। কই কেউ তো এল না ! এমন সময় থলু ক'রে একটা আওয়াজ—চিঠি। পোস্টম্যান বলে গেল বেলা প্রায় একটা।

বৃষ্টির জোর এখন যেন কিছুটা কম। শব্দের বৈচিত্র্য ধীরে ধীরে ছুটে উঠছে কলাঝাড়ে—বৃষ্টির আওয়াজ জামগাছের ঘন পাতার উপর—উভয়ের মধ্যে পার্থক্য এতক্ষণে বুঝতে পারলেন তিনি।

বৃষ্টির জোর এখনো কতটা জানবার জ্ঞান কতামশাই একখানা খবরের কাগজ জানল। গলিয়ে ছুঁড়ে দিলেন বাইরের দিকে। কাগজের উপর বৃষ্টিধারার এক নতুন বকমের শব্দ। কলাপাতার উপর বৃষ্টিধারার থেকে অনেক তফাত। কিন্তু বেশিক্ষণ এই শব্দ শুনতে ভাল না—কাগজটা যে ভিজছে কাঁদা হয়েছে এটা বুঝতে পারলেন। বৃষ্টির জোব এখনো কমল না। প্রতিবেশীদের ঘর থেকে অল্প অল্প আওয়াজ আসছে। বৃষ্টির মেজাজ কমে এসেছে। দরজায় জোর আঘাত পড়ল—কেঠর কর্তব্যর। দরজা খুলে দিতে কেঠ ঘরের মধ্যে দিয়ে রান্নাঘরে যেতে যেতে বলল: বাবু, সবকিছু দেশ ভেসে গেল—দুর্ভিক্ষ-মহামারী—আর রক্ষে নেই।

কেঠ কতামশাইয়ের নতুন ভূত। সবসময় তার কাঁধে একটা ট্রানজিস্টর বোলানো থাকে—কিন্তু তাতে ব্যাটারি নেই। কেঠর খবর শোনার বাতিক। খবরের সময় হলেই হাতের কাজ অসমাপ্ত রেখে সে ছুটে বেরিয়ে যায়। আজও কোনোরকমে কাজ সেরে সে বললে: বাবু, আজ ভীষণ খবর। আমি চললাম—।

কেঠ বেরিয়ে যেতেই ছড়মুড় ক'রে বৃষ্টি নামল। শেষবারের মতো কেঠর কর্তব্যর কান্নে গেল: ফিউজ! ফিউজ! সব অন্ধকার! দুনিয়া অন্ধকার।

অন্ধকারের মধ্যে একা থেকে কতামশাই অভ্যস্ত। কিন্তু কোথাও আলো নেই মনে করতে তাঁর মন উদ্বিগ্ন হয়ে উঠল। দেখতে দেখতে অন্ধকারের উপর বাঙার ছাতার মতো ছোট বড় নানা আকারের ভয় গজিয়ে উঠছে।

ভয়—কিন্তু কিসের ভয়ে তিনি শঙ্কিত তা বুঝে উঠতে পারছেন না। নানা কল্পনা মনে আসে। মুহূর্তের মধ্যে তা অলীক কল্পনা বলে উড়িয়ে দিতে পারছেন, কিন্তু ভয়ের হাত থেকে নিস্তার নেই। অদূরে বজ্রপাত হলে মানুষ যেমন মুহূর্তের জ্ঞান বিহীন হয়ে পড়ে তেমনি বিহীনতার মধ্যে কতামশাই অস্থির করলেন মৃত্যুভয়। কালোঁর উপর অনেকখানি জায়গা জুড়ে বিবর্ণ ছাতা-পড়া একটা ভয়—আর সব অন্ধকার।

মৃত্যুর কথা কে মা ভেবেছে! যুগে যুগে মানুষ মৃত্যুর কল্পনা করেছে, কিন্তু তার সত্য পরিচয় কেউ-ই দিয়ে যেতে পারে নি। মৃত্যুর কল্পনা কালে কালে বদলেছে, কিন্তু এক বিষয়ে কোনো পরিবর্তন ঘটে নি। মৃত্যু কে অতি শক্তিশালী স্টো

আকারে প্রকারে মানুষ কাব্যে শিল্পে মূর্ত ক'রে গেছে। এই প্রবল শক্তিশালী প্রতিদ্বন্দ্বীর সঙ্গে এই জীর্ণ বৃদ্ধ কতামশাইয়ের সংগ্রাম করা যে বাতুলতা তা তিনি বুঝলেন।

আজ এই বর্ষার রাতে যদি মৃত্যু তাঁকে আক্রমণ করে তবে কেউ তা জানতে পারবে না। মৃত্যুর আকস্মিক আক্রমণে তিনি যদি চিংকার করে ওঠেন, সে শব্দ কারো কানে যাবে না। সকলের অজ্ঞাতে তাঁর মৃত্যু ঘটবে, এ কল্পনায় তিনি আরও শক্তিত হয়ে উঠছেন। মাতালের মতো টলতে টলতে মৃত্যু যদি এসে তাঁকে জড়িয়ে ধরে! কিংবা একটা অতিকায় অজগর যদি হঠাৎ পা থেকে জড়িয়ে ওঠে তবে তিনি কি করবেন!

মৃত্যুভয়ের সঙ্গে অভ্যাসগত প্রয়োজনগুলোর দাবি ক্রমেই প্রবল হয়ে উঠছে। আহার ও শয়নের প্রয়োজন বোধ করছেন কতামশাই। যথাসাধ্য কিছু খেয়ে নিয়ে মশারির মধ্যে গিয়ে ঢুকতে পারলে হয়ত ভয়টা কেটে যাবে। ভয়ে জড়সড় হয়ে তিনি দাঁড়িয়ে আছেন ঘরের মাঝখানে। কোনোদিকে তিনি অগ্রসর হতে পারছেন না। সামনে কি আছে, কখন কিভাবে তাঁকে আক্রমণ করবে। খালার উপর থেকে কতগুলো কাঁকড়া বিড়ে খড়মড় ক'রে গা বেয়ে যদি উঠে পড়ে তবে কি করবেন তিনি! সময় কত? ঘরে ঘরে আলো জ্বলল কিনা কিছুই জানবার উপায় নেই। সাহসে ভর করে লাঠি হাতে কতামশাই শোবার ঘরে এসে ঢুকেছেন। মশারির সামনে দাঁড়িয়ে ইতস্তত করছেন। মশারির মধ্যে ঢুকতে ভয়টা যেন কমে গেল। পরমুহুর্তে সেই একই উদ্বেগ। যদি একটা অজানা জন্তু তাঁর বুকের উপর চেপে টুঁটি কামড়ে ধরে! শব্দ করবার সময়টুকুও তিনি পাবেন না। ভয়ের ভাবনা কখনো তারি কখনো হাক্কা হতে হতে কতামশাই এক সমস্ত ঘুমিয়ে পড়লেন।

কতামশাইয়ের ঘুম ভেঙে গেছে। কে যেন তাঁকে নাম ধরে ডাকছে। নির্ভাবনায় কতামশাই যথারীতি প্রশ্ন করলেন : কে? একই কণ্ঠস্বর বলছে : ওঠো, বসো। তোমাকে সঙ্গ দিতে এসেছি। আমি নিয়তি। কপাল চাপড়ে অনেকে আমার আদুষ্টও বলে থাকে—সে নামেও তুমি আমার ডাকতে পারো। কিন্তু আজ আমি বাণীরূপে তোমার কাছে উপস্থিত হয়েছি, তোমায় ভয় দূর করবার জন্ত।

কতামশাই বুঝতে পারছেন না, তিনি কেগে-আছেন, না স্বপ্ন দেখছেন।

—কত্তামশাই, স্বপ্ন নয়। একেবারে খাঁটি সত্য। আমি তোমার সামনে উপস্থিত।
এত ভয় পেয়েছিলে কেন সে কথা জানতে এসেছি। আরও কিছু কথা আছে।

কত্তামশাই আবার ভাবেন—এ কোনো চোরের চালাকি নয় তো!

—চোরের চালাকি নয় কত্তামশাই, নিতান্তই বাস্তব ব্যাপার। নিয়তি তোমার কাছে উপস্থিত।

—আমি কি ভাবছি তুমি বুঝলে কি ক'রে?

—তাহলে আর আমার নাম নিয়তি কেন?

—এই গভীর রাতে তোমার আগমনের কারণ? ভয় পেয়ে তোমার বেদান্তে তো আমি ফুল চড়াই নি।

—আমার পূজায় ফুল বিতরণ লাগে না। রিক্ত হস্তে, অবনত মস্তকে, আমার দীপ-নেতা মন্দিরে প্রদক্ষিণ ক'রে ঘুরছে কঙ্কালের দল। আমি চাই অধীনতা। তুমি কি এসব দেখ নি!

কত্তামশাই: পুরনো কথার পুনরাবৃত্তিতে কি লাভ?

নিয়তি: মনে হচ্ছে এখনো তোমার অহংকার ভাঙে নি!

কত্তামশাই: মাহুয যে তোমার প্রতিদ্বন্দ্বী। তাই তো তোমাকে বারংবার উপেক্ষা করছে মাহুয। এসব কথা বাদ দাও। বল, কিসের জন্তু আজ এখানে এসেছে?

নিয়তি: একটি সংবাদ দিতে আমি উপস্থিত হয়েছি। তোমাকে প্রস্তুত হতে হবে, আমার সঙ্গে যাবার জন্তু।

কত্তামশাই: তুমি যেই হও, এখন আমি কোথাও নড়বো না। আমার অনেক কাজ।

নিয়তি: কি কাজ জানতে পারি কি?

কত্তামশাই: শাস্ত হুটি সাধনায় আমি নেমেছি। এ কাজে অনেক সময় দরকার।

নিয়তি: তুমি করবে শাস্ত হুটি! শাস্ত হুটির জন্তু অল্প রকমের মতি মেজাজ দরকার। যারা শাস্ত হুটি করে তারা দেশলাই কাটি গুণে হাই তুলে দিন কাটায়ে না। আর চা-সিগারেটের জন্তু তারা তোমার মতো অতিষ্ঠ হয়ে ওঠে না। আর তোমার মতো মৃত্যুভয়ে তারা আড়ষ্ট হয়েও পড়ে না। শাস্ত হুটি তোমার কর্তব্য নয়। আমি সঙ্গে থাকলে চিত্তশুশ্রূষার অকিসে তোমাকে ক্যাসাদে পড়তে হবে না।

—ভুল স্বীকার কবছি, কিন্তু সংকল্পে আমি অটল। শাখত হুট্ট, অমর কীর্তি না বেধে আমি যাব না। তবে একটা কথা তোমার কাছে জানতে চাই। মৃত্যুভয়ে এত আড়ষ্ট হয়ে গিয়েছিলাম কেন? আমি তো সহজে ভয় পাই না। একা থাকতে তো অভ্যস্ত। স্বাক্ষর তো আমাব জগতেব আলো।

—চিবকাল ফুটে থাকবাব আকাজ্জা যাদের মনে থাকে, তাবাই তোমাব মতো মৃত্যুভয়ে অ'ভষ্ট হয়ে ওঠে। যারা শাখত হুট্ট করে তাবা ফুট ওঠে মৃত্যুব দিকে পাপড়ি মেলে দিবে। এ কাজ বড কঠিন কতামশাই। তাই বলছি প্রস্তুত হও।

—যতই কঠিন হোক, তপস্তার পথে আমি সব বাধা জয় কবব। কেবল তোমাব কাছে সমর্থ চাই।

—খাতি প্রতাপ্তি, ধন-জন খায়, মৌবন পেলে অনেক বিছু কবা যায়—ভেবে দেখ।

—আমি ভেবেই বলছি।

—শাখত হুট্ট তোমাব কর্ম নয়, তোমার ভাবনা দেখেই বুঝছি। দৃঢ় জঠরেব কি ব্যবস্থা করবে? দানাপানি তো চাই। একটু আশ্রয়ও চাই। কাজ করতে হলে শিব-দাঁড়া সাজা রাখবাব দরকার। মবচে ধবা হাত-পায়েব কজা নিয়ে কি শাখত হুট্ট হবে? যাই হোক, তোমাব আস্তাবকতা সম্বন্ধে আমাব কোনো সন্দেহ নেই, তাই তোমাকে শাখত হুট্টর কিছু পরিচয় দিয়ে যাব। এসো আমাব সঙ্গে।

কতামশাই দেখছেন আদি-অগুহান প্রবাহ। প্রবাহেব কূলে কূলে গ্রাম নগর, বন-উপবন। দ্বাশ্রামল তৃণশয্যাও উপর শিশুবা খেলা কবছে। নরনাবী সংসার করছে। আবাব জলেব স্রোতে সব তলিয়ে যাচ্ছে। দেখা দিচ্ছে নতুন দৃশ্য, নতুন কলরব। কান্নাব হাহাকার—হাসির ফুলঝুবি। প্রবাহের বাঁকে বাঁকে কালবিজয়ী মানুষের অমর কীর্তি। যেসব মানুষ অমরত্ব ঘোষণা ক'বে গেছেন তাঁবাও এই প্রবাহ থেকে নিজেদের রক্ষা কবতে পাবছেন না। অতীতকে মুছে দিতে এগিয়ে আসছে নতুনের অভিমান। যার মৃত্যু নির্ধারিত তাকেই মারবার জন্ত উল্লাস। হাত বাড়িয়েছে মানুষ এই প্রবাহ থেকে নিশ্চিহ্নপ্রায় স্বাতিকে রক্ষা করবার জন্ত। ভাঙা মঠ-মন্দিরের পেছনে তৈরি হচ্ছে নতুন মঠ-মন্দির—কিন্তু কিছুই স্থায়ী নয়। কেবল কেউ দীর্ঘায়, কেউ স্বল্পায়।

জলে আকাশে আর কোনো পার্থক্য বোকা বার না। শব্দের আবর্তের মতো ছোট

বড় অতিকায় জলোচ্ছ্বাস ছড়িয়ে পড়ছে, মনে হয় যেন নীহারিকাপুঞ্জ গর্জন ক'রে নেমে আসছে পৃথিবীর দিকে। জলোচ্ছ্বাস ছড়িয়ে পড়ছে নক্ষত্রের মতো। আকাশে শব্দ-গতি-বিচ্ছুরণ কিছুই নেই।

আকাশে শব্দ-মধ্যাহ্নের মেঘগর্জনের মতো মহৎ বাণী উচ্চারিত হচ্ছে। প্রতিধ্বনি বলছে, নাই—নাই!

দেখলে কতামশাই, কি ক'রে শাখত সৃষ্টি করতে হয়।

কতামশাই প্রশ্ন করেন : এই প্রবাহের আদি-অন্ত নেই ?

নিয়তি : আছে বৈকি, যেখানে কিছু নেই সেই স্থান থেকে এই কীর্তিনাশার উদ্ভব। আর যেখানে কিছু থাকবে না সেখানে এই প্রবাহের সমাপ্তি।

এইবার শুরু কর তোমার শাখত সৃষ্টির সাধনা।

তোমার সাধনার পথে বাধাবিপত্তি অনেক। তার সমাধান নিহিত আছে এই বস্তুটির মধ্যে। এটি তুমি রাখ।

এই বলে নিয়তি কতামশাইয়ের হাতে সুন্দর একটি পাত্র রেখে অদৃশ্য হলেন। কতামশাই হাতে ধরে পাত্রটি ঘুরিয়ে ফিরিয়ে দেখছেন পাত্রের বাইরে অপূর্ব কারুকার্য, পাত্রের ভেতর মন্থণ চিকণ।

বাইরে ভেতরে পার্থক্য অনেক। টোকা দিলে পাত্র বেজে ওঠে, তখন বাইরের ভেতরের পার্থক্য অদৃশ্য হয়। উপড় করলে কারুকার্য-খচিত পাত্র মনে হয় যেন পর্বতের চূড়ো। ভেতরের সৌম্যহীন শূন্যতার প্রতিবিম্ব। এইবার কতামশাই উপলব্ধি করলেন শাখত সৃষ্টির রহস্য। একদিকে কীর্তির পূর্ণাঙ্গ পরিচয়, অপরদিকে সৃষ্টির অনির্বচনীয়তা। মনে পড়ে গেল রুদ্রনারায়ণকে। মুহূর্তের মধ্যে তিনি উপলব্ধি করলেন, দুজনে ভিন্ন হয়েও এক, এক হয়েও ভিন্ন।

কতামশাই শাখত সৃষ্টি করবার জ্ঞান প্রস্তুত হচ্ছেন। আসন পেতেছেন। কিন্তু আসনে বসলেই বিভ্রাট। আসনের তলায় কি একটা নড়ে বেড়ায়! পিঁপড়ের উপদ্রব। স্থস্থির হয়ে বসবার উপায় নেই। কতামশাই ভাবেন, এতদিন তো ছিলাম ভাল। কিন্তু এ কি ক'রে গেল নিয়তি। শেষপর্যন্ত পিঁপড়ের দৌরাণ্ডা, নানা অশুষ্টি সঙ্গেও কতামশাই চেপে বসেছেন তাঁর আসনে। বিরক্তিকর অহমিধাতুলো কোথায় মিলিয়ে গেল।

আঙুলের চাপে চাপে মোমেব মূর্তি তৈরি হয়ে উঠছে। কতামশাই নিজেই বিস্মিত হন তাদের অভাবনীয় অপ্রত্যাশিত রূপ দেখে। এতদিন তিনি পুতুল গড়েছেন নিজের ব্যক্তিত্বের ছাপ ফেলে ফেলে। আজ একই মোমেব তালে প্রকাশ পাচ্ছে তার অস্তিত্ব।

কতামশাই ভাবেন, একি আনন্দ! আগে এ জিনিস আমি পাই নি। ভুলে গেছেন কতামশাই জীবনসংগ্রামেব কথা—ভুলে গেছেন মৃত্যুভয়। তিনি প্রত্যাশ কবছেন কালপ্রবাহ। তাই তিনি জানেন পুতুল মোমেবই হোক আব লোহাবই হোক, তার লয় অনিবার্য। কিন্তু এই যে আনন্দ, এই যে উপলব্ধি, তারও কি লয় হবে? আনন্দের মধ্যেও তাঁর মনে বিবাদেব তবঙ্গ জাগে। কালপ্রবাহ অদৃশ্য হয়ে যায়। কেবল স্তন্যে পান একটা হাহাকাব ধ্বনি। সব মুছে যাবে, কেবল কি এই হাহাকার থাকবে।

তাঁব আনন্দের চিহ্ন বয়ে গেছে মোমেব পুতুলে। তিনি তাবই উপব হাত বুলিয়ে ভাবেন সমস্ত উৎসর্গ ক'বে এই যে আনন্দের চিহ্ন বেখে যায় মানুষ তাবও কি লয় হবে। সবই তলিয়ে যাবে সত্য, কিন্তু তাঁব উপলব্ধি বোধহয় তলিয়ে যবে না। এই হল জীবন-পাত্রের শাস্ত্রত পরিচয়—এবই নাম সৃষ্টি।

খ্যাতিব মূহুঞ্জন কতামশাইয়ের কানে আসে। কাসব-বন্টাব শব্দ মধ্যে মধ্যে স্তন্যে পান। এসব ছোটখাটো ব্যাপারে এখন আব কতামশাই বিচলিত হন না। কিন্তু যত গোলমাল স্তাবকদের নিয়ে, বিনা নিমন্ত্রণে গটগট ক'বে ববে ঢুকে যায়। কতামশাইয়ের পুতুলগুলো চটপট তুলে নেয়, বলে : পেডাস্টাল নেই কেন? মিউজিয়মের নম্বব দেওয়া নেই। ভালমন্দ কিছুই বোকা যাচ্ছে না।

কতামশাইয়ের জ্ঞানভাণ্ডার কত গভীব তারা জেনে নিতে চায়। কতামশাই বলেন : আমার জানেব ভাণ্ডাব শূন্য।

কতামশাই কিছুই পড়েন নি, কিছুই জানেন না—এই সংবাদে স্তাবকরা বিস্মিত হয়ে বলে : তবে পুতুল করেন কেমন ক'বে?

একদল যায় আর একদল আসে। ঘুরে কিরে সেই একই প্রশ্ন—এই সব পুতুলের মানে কি। এ সব ক'য়ে কি হবে?

কতামশাই ক্রমে অতিষ্ঠ হয়ে ওঠেন। ঠাকুর-সেবতার নাম তাঁর জিতে আসে না।

তবু তিনি নিবপায় হয়ে বলে ওঠেন : হে ব্রহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বর, কে কোথায় আছ আমায় রক্ষা কব।

এক হাতে পুতুল আব এক হাতে সিগারেট, মাঝখানে চায়ের কাপ নিয়ে চেয়ারে বসে তখন একই প্রার্থনা কবে চলেছেন। বলছেন, আব তো পাবি না। তবেব মনো মাস্তবেব ভিডে গুমোটোব মতো গরম। উৎকট সব গন্ধ। আব পাবা যায় না।

একদিন হবেব মনো ভিডে জমেছে প্রচুর। প্রথমে কতামশাই জর্জবিত। যে জিনিসে সংসারের কোনো সমস্যার সমাধান হয় না সে বকম জিনিস কেন তিনি ক'য়েছেন—এব জবাব চায় তারা। কতামশাই কি জবাব দেবেন ভাবছেন, এমন সময় অভাবনায় ঘটনা ঘটে গেল। কোথা থেকে বিকট আওয়াজ—গেট আউট। তারপর ফুন্টপ বিবজিত একই শব্দ—বেবিয়ে যাও, গেট আউট। পড়িমরি ক'রে স্তাবক-বৃন্দ যে যেখানে পাবলেন ছুটে পালালেন। সব খাল। এবার তিনি শুনছেন অদ্ভুত ধবনেব কণ্ঠস্বর সমস্যার সমাধান কি ক'বে কবতে হয় দেখলে ? কতামশাই বলেন : কে আপনি ? আমাকে এই মহাবিপদ থেকে বক্ষা কবলেন।

আমি মা সবস্বতাব তোতা। তোমাব দুঃখ দেখে তিনি আমাকে পাঠিয়েছেন তোমায় বক্ষা কবতে। এই হল তোমার মন্ত্র। এই মন্ত্র উচ্চারণ কবলে কেউ তোমাব ঘরের চৌকাঠ মনেব চৌকাঠ পেরোতে পাববে না।

আগনার দিব্য দেহ একবাব দেখবার ইচ্ছা।

তোতা টেবিলের ওপর নড়াচড়া করছে আব বলছে : দেখ, কিন্তু বেশি টেপাটেপি কবো না। কামড়ে দেব।

তোতা বলে এবাব তো দেখা হল, আমি চললাম। কিন্তু মন্ত্র ভুলো না। বলেই না সবস্বতীর তোতা উড়ে চলে গেল। কতামশাই মা সবস্বতী প্রেরিত মন্ত্রটি আউড়ে নিলেন।

কতামশাইয়ের কাজে এখন আর কোনো বাধা পড়ে না। বেশ কাজ ক'রে যাচ্ছেন। মোয়ের পুতুল বানিয়ে চলেছেন। ঘরের চৌকাঠ আর কেউ মাড়ায় না। কিন্তু মনেব চৌকাঠ পেরোবার জন্য উকিঝুঁকি মারে কেউ কেউ। কিন্তু মন্ত্র যে জীবন্ত, মনে মনে উচ্চারণ করলে কতামশাই তা উপলব্ধি করেন।

সকালবেলা বেশ সেজেগুজে কত্তামশাই পুতুল গডতে বসেছেন, এমন সময় তাঁর মনে হল যেন দুই মূর্তি তাঁর সামনে এসে দাঁড়িয়েছে। মূর্তিরা কত্তামশাইকে সম্বোধন কবে বলছে—আমরা শাখত সৃষ্টি ও অমব কীর্তি দুজনে এসেছি—আমাদের কাছে বব প্রার্থনা কব। কি বর চাইবেন ভাববার আগেই জিত থেকে বেরিয়ে গেল। —গেট আউট। এ কি হল! কত্তামশাই হায হায ক'বে উঠলেন—আমাব সারা জীবনের তপস্যা এইভাবে নষ্ট কবলাম। স্বয়ং শাখত সৃষ্টি অমব কীর্তিকে এই বকম দ'বে বিদায় কবলাম। আমাব কি হবে। খুব দুঃখ কববার চেষ্টাকবেও কত্তামশাইয়ের তেমন দুঃখ হচ্ছে না—পবিত্রে বেশ হাস্তা মনে হচ্ছে নিজেকে।

এক সময় খেলা করতে করতে খেলাচ্ছিলে পুতুল গড়েছিলেন। সেগুলো বেশ হাস্তা, সজ্জা তাঁর ভঙ্গি। তাবপব কোন অন্তত মুহুর্তে তাঁর এই স্থানত সৃষ্টি কববাব আশঙ্কা জাগল। পুতুলগুলো ভাবি হয়ে উঠেছে নানা তথ্যব ভাবে। শাখত সৃষ্টি করতে গিয়ে কত্তামশাই সেই বব ভুলে যাচ্ছিলেন। বিশ্বকর্মার তৈরি অমব বাটিটা অনেকদিন তিনি হাতে নেন নি। বাটিটাব কথা মনে পডতেই টেবিলর উপব হাত বাড়ান। কিন্তু বাটিটা নেই! যাক তাহলে সবই গেল। কেবল কীর্তি শাব সেই ববই স্পষ্ট হয়ে উঠেছে তাঁর সামনে। এত লোকসানের পবও মনে কেন নৈবাস্ত জাগছে না। এখনো তীব্র ইচ্ছা সৃষ্টি করবাব। শাখত সৃষ্টি অমব কীর্তি কিছুবই দরকাব নেই—সে যাই হোক একটা কিছু সৃষ্টি করা। আনন্দের তালে তালে আঙুলগুলো চালিয়ে যাওয়া। কত্তামশাই এর বেশি কিছু চাইছেন না।

মোম ফুরিয়ে গেছে। হাতের কাছে একটা কাগজ পেয়ে সেটা নাড়াচাড়া করতে কবতে একটা মোচড় দিলেন তিনি। সামান্য কাগজ অকস্মাৎ অসামান্য আকার নিয়ে উপস্থিত হল। কত্তামশাই বিশ্বয়ে অভিভূত। আবাব আর একখানা কাগজ টেনে নেন। এখানে-সেখানে আঁকাবাকা ভেকোনা মোচড় দেন, আর নতুন, অভাবনীয় অপ্রত্যাশিত আকার বেরিয়ে আসে। কত্তামশাইয়ের আনন্দের সীমা নেই। একদিন পুতুল করতে যে আনন্দ পেয়েছিলেন তারই মতো আনন্দ আজও পাচ্ছেন—কিন্তু দুই এক হয়েও এক নয়।

ধীরে ধীরে কত্তামশাই বুঝতে পারছেন শাখত সৃষ্টি করবাব আশঙ্কা থেকে তিনি-



03/11/99

অনেককিছু জেনেছেন—যে জান যে উপলব্ধি আজ অনায়াসে এই মোচড়-দেওয়া কাগজগুলোর সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে মিশে গেছে।

শাশ্বত সৃষ্টির কথা কত্তামশাই ভুলে গেছেন। মোচড়-দেওয়া কাগজে, টিপে দেওয়া মোমের তালে আবর্ত আর বিচ্ছুরণ—ঠিক যেমন তিনি দেখেছিলেন একদিন কীর্তিনাশার ঝড়ের মধ্যে। যেমন পেয়েছিলেন নিয়তির দেওয়া পাত্রে। তেমনই আজ তাঁর সৃষ্টি বাইরে ভেতরে ভিন্ন হয়েছে অভিন্ন।

কত্তামশাই যখন কাগজে মোচড় দিতে দিতে সবকিছু ভুলে গেছেন সে সময় নিয়তি এসে দাঁড়ালো তাঁর সামনে—কত্তা, হল তোমার শাশ্বত সৃষ্টি? তোমার প্রতিজ্ঞা যে কাজ শেষ না করে তুমি কোথাও যাবে না। তাই তোমার জন্ত আমি প্রতীক্ষা করেছিলাম। কাজ শেষ হয়েছে, এবার ওঠো।

—যেহেতু হবে তা বুঝি। কিন্তু সৃষ্টির আনন্দ সব উপলব্ধি করেছে মাত্র। আর একটু সময় পাওয়া যাবে না?

—তুমি খা চাইছ তা অসম্ভব। এই ভাঙাগড়ার আনন্দের কোনো শেষ নেই। এর কোনো মন্দির নেই, যেখানে তুমি একদিন হেঁটে গিয়ে উঠবে। তোমার উপলব্ধির সঙ্গে এই আনন্দের ব্যাপকতা। অমরত্ব পেলেও তোমার কাজ কোনোদিন শেষ হবে না।

—শাশ্বত সৃষ্টি অমর কীর্তি ওসব আমার আর হল না। সেসব জলাঞ্জলি দিতে আমি বাধ্য হয়েছি। একথা বলে কত্তামশাই নিয়তিকে সব ব্যাপারটা বললেন।

সব ব্যাপার শুনে নিয়তি বললে : যা হয়ে গেছে তার জন্ত আর অহুতাপ করে কি লাভ? তোমার সেই বাটিটাও তো দেখছি না!

—নিশ্চিত যা সবস্বতীর সেই তোতা চুরি করে নিয়ে গেছে।

—তোতা কেন চুরি কবতে যাবে! সবস্বতীর ভক্তদের ও বদ অভ্যাস আছে চিরকালের। এখন বল তুমি এসব কি করছ?

—দেখ না কি করছি—বলে কতকগুলো কাগজ নিয়তির দিকে এগিয়ে দিলেন কত্তামশাই।

নিয়তি : আমার রসবোধ তেমন নেই, তবে তোমার জিনিসগুলো দেখতে বেশ ভালই লাগছে। পুতুলগুলো তো বেশ করেছ। কত্তামশাই, চোখে কালো চশমা দিয়ে এসব কর কি করে?

কত্তামশাই : আমার জগতে যে আলো আছে, সেই আলোতে এইসব আমি করতে পাবি।

—তুমি তো দেখছি মহাপুরুষের মতো কথা বলছ। নিজের আলোব কথা তো মহাপুরুষবা বলে থাকেন।

—না না, মহাপুরুষ আমি একেবারেই নই। খুব সামান্য আমার এই আলো। যতক্ষণ পুতুল কবি, কাগজ মুড়ি, ততক্ষণ এই আলো থাকে। কাজ শেষ হলেই সব অন্ধকার হয়ে যায়।

—কত্তামশাই, তুমি বলছ কি! এ তো শাস্ত্র সৃষ্টের সব লক্ষণ।

—তোমায় তো বললাম, ওসব আমি বহুদিন বিদেয় ক'বে দিয়েছি।

—কার্ত্তি তো রেখে গেলে, কিন্তু তোমাব নাম তো থাকবে না।

—আমার নাম থাকবে না। তবে ক থাকবে?

—কেন, তোমাব এই কার্ত্তি নানাজন উপভোগ করবে, আনন্দ পাবে, বিস্ময়ে স্রবণ কববে—অল্পসন্ধান কববে স্রগকে, কিন্তু নাম খুঁজে পাবে না।

কত্তামশাই জবাব প্রদান কবেন : আমাব এই তপস্তালব্ধ সৃষ্টি থাকবে, আব আমার নাম থাকবে না, এমন বেয়াভা আইন কে কবেছে?

—তুমি তো নাম চাও না বলেছিলে। খ্যাতি প্রতিপত্তি তুমি কিছুই চাও নি। তুমি চেয়েছিলে শাস্ত্র সৃষ্টি করতে। তোমাব তো আনন্দিত হবাব কথা।

—যতক্ষণ সৃষ্টি কবেছি ততক্ষণ নামের কথা মনে আসে নি। কিন্তু নাম মুছে যাবে ভাবতে বসে হচ্ছে। স্রষ্টাব আনন্দ এই মুহূর্তে যথেষ্ট বলে মনে হচ্ছে না। নামই যদি লোকে জুলে যায় তাহলে আমাব থাকে কি?

—তোমাব সেই ব্যাবি এখনো সাবে নি। 'কত্তানারায়ণ' 'কত্তামশাই' দুই নামের ঠোকাঠুকিতে অনেক দিন হা-ছতাশ কবেছ।

—আজ আব হা ছতাশ করি না। যদি সব নাম মুছে যায় তো থাকে কি? আমি তবে কে।

—তোমার প্রশ্নের জবাব তো আমি দিতে পাবি না। বিশ্বকর্মা তো এমন সৃষ্টি কবেন নি যেখানে একটিকে দেখে আব একটিকে জানতে পারা যায়। এ প্রশ্নের মীমাংসা প্রত্যেককে নিজে নিজেই করতে হয়। এসব কথা তুমি কখনো ভাব নি বুঝি!

—কখন ভাবব! এইসব করতেই তো জীবন কেটে গেল।

—তোমার পুতুলগুলোর তো নাম নেই। লোকে কি ক'বে চিনবে! বিশ্বকর্মার সৃষ্টিব সঙ্গেও এর কোনো মিল নেই। মোমের তাল, কাগজের টুকরো, যা দিয়ে তুমি পুতুল করছ তার সঙ্গেও তো তোমার পুতুলের হুবহু কোনো মিল নেই। এরা মোমের তালও নয়, কাগজও নয়। এদের অস্তিত্ব অস্বীকার করা যায় না। নাম ছাড়াও এরা স্বয়ংসম্পূর্ণ। তাহলে তুমি এত ভাব কেন?

—নাম নেই কেন? নাম দিয়েই তো ওগুলো অল্প সবকিছুর থেকে স্বতন্ত্র। সব নাম যদি মুছে যায় তবে সৃষ্টিরও প্রয়োজন থাকে না। সব একাকার। একটা দুর্লভ্য আইন খানিতে পারে, কিংবা হয়ত তাও নেই। আমি নামরূপের কারবারী। যেখানে সব একাকার সেখানে যেতে আমার আশঙ্কা।

—তোমার সৃষ্টিও তো আইন ও আইন-নেই এই দুয়ে মিলে হয়েছে। সে-ও তো প্রায় একাকারের প্রান্তে শাখত হয়েছে।

—আমি বুদ্ধি দিয়ে যা বুদ্ধি আমার বেশিক্ষণ মনে থাকে না। রূপের জগতে যা শাখত তাই আমি এতদিন উপলব্ধি করার চেষ্টা কবেছি আমার দশ আঙুল দিয়ে। আমি অনুভব করতে পারি, ভাবতে আমি জানি না।

নিষতি : তবে তাই হোক। তোমার পথেই তুমি এগিয়ে চল। তোমার সৃষ্টি তোমাকে পথ দেখিয়ে নিয়ে যাক। আমি তোমাকে মুক্তি দিলাম।

কতামশাই . তোমার সঙ্গে আর সাফাং হবে না? বড় নিঃসঙ্গ হয়ে যাব।

নিষতি : নিঃসঙ্গতাই তোমাকে সৃষ্টিব শাখত রূপের সঙ্গে পরিচয় কবিয়ে দেবে, তবে তাব আইন আমারও চেয়ে মমত্বহীন। তাব দুর্লভ্য আইন অতিক্রম করার সাধ্য কারো নেই।

কতামশাই : দুর্লভ্য আইনেব সামনে উপস্থিত হবার আগে তোমার একবার দেখবার ইচ্ছে হয়।

নিষতি : কেন, আমার ছায়া তো তোমার কালো চশমার উপর পড়েছে—দেখতে পাচ্ছ না?

তৃতীয় অংশ

ক্যালেন্ডারের বড় বড় অক্ষরে তারিখগুলো পিছিয়ে যায় ধূলিমলিন অতীতের দিকে। কত্তামশাই এগিয়ে চলেন জীবনের আঁকাবাঁকা পথ ধরে সামনের দিকে। বিশ্বয়ের পর বিশ্বয় উদ্ঘাটিত হয় তাঁর সামনে। কর্মের সঙ্গে সৃষ্টি, সৃষ্টির সঙ্গে আনন্দ এক হয়ে কত্তামশাইয়ের মন পুলকে ভরে ওঠে। অক্ষয় কীর্তি রেখে যাবার কথা এখন তাঁব মনে পড়ে না। তুলে গেছেন তিনি চন্দ্র-সূর্য-তারার ভরা আকাশের কথা। তুলে গেছেন বামধনুস রং। কেবল একটি অখণ্ড মহূর্ত্ত এবং তারই উপর প্রতিফলিত ক্ষুদ্র আলোকরশ্মি। যে আলোর সাহায্যে এ পর্যন্ত তিনি সৃষ্টি করতে সক্ষম হয়েছেন।

এইভাবে চলতে চলতে এক সময় ঝাঁকুনি দিয়ে পথ ধেমে যায়। অগ্রসর হবার উপায় নেই। সামনে তাঁর বলি-চিহ্নিত জীর্ণ অন্তর্বর বর্তমান। এই অপ্রত্যাশিতের সম্মুখে এসে কত্তামশাই বিভ্রান্ত হয়ে পড়েন।

অন্তর্বরতাকে উর্বর ক'রে তোলার কোনো উপায় খুঁজে পান না। হতাশার সামনেও তিনি আশা ত্যাগ করতে প্রস্তুত নন। সৃষ্টির শক্তিতে এই জড়তাকে সজীব সতেজ ক'রে তুলবেন, এই সংকল্প নিয়ে তিনি আসন গ্রহণ করলেন।

কত্তামশাইয়ের দশ আঙুলের আশ্চর্য কৌশল প্রকাশ পায়, জ্ঞানের গরিমা ফুটে ওঠে, কেবল সজীবতাকে কিরিয়ে আনতে পারেন না তিনি। ইচ্ছে আছে, সংকল্প আছে, কিন্তু পুষের সেই দৃঢ়তা নেই। তাঁর সৃষ্টি কেবলই অতীতের আকর্ষণে একই পথে ঘুরে চলে। বিকারগ্রস্তের মতো কত্তামশাই অন্ধকারের মধ্যে প্রলম্ব করেন এই কি জীবনের চরম প্রাপ্তি। এই কি সাধনার সিদ্ধি!—বিশ্বাসে অবিশ্বাসে দোলায়মান তাঁর দেহমনবুদ্ধি ক্রমেই জট পাকিয়ে ঝুলিয়ে যাচ্ছে। মাথার মধ্যে হাতুড়ির বা দিঘে চিন্তাশক্তিকে কে যেন ভেঙেচুরে দিচ্ছে। অস্বাভাবিক তৃষ্ণায় তিনি ব্যাকুল হয়ে উঠেছেন, জীবন-মৃত্যু-অমরণ্য সবই তিনি বিস্মৃত হয়েছেন। অস্তিত্বের মধ্যে একবিন্দু জলের আকাজ্জা ছাড়া আর কিছু নেই। গাছ-মাটি-পশু-পাখি-পাহাড়-পর্বত-আকাশ-পাতাল জুড়ে এই তৃষ্ণার হাহাকার। এর থেকে কত্তামশাইয়ের “আমি”র হাহাকার অভিন্ন। কিসের এই তৃষ্ণা! কোথায় এর শেষ! কত্তামশাইয়ের সঙ্ঘিৎ লুপ্তপ্রায়।

এমন অবস্থায় মস্তণ নিটোল আহ্বান তিনি শুনলেন। কে যেন তাঁকে বলছে : এই নাও তোমার তৃষ্ণার জল।

এক নিঃশ্বাসে জলপান করে তিনি বলেন : কে তুমি ?

অশ্রুধারী হেসে উঠে বলে : আমি ফ্লাদিনী। তোমার তৃষ্ণার জল নিয়ে এসেছি। কিন্তু দেখছি এখনো তোমার তৃষ্ণা মেটে নি। বুড়ো হলে, এখনো কি তুমি জল খেতে শিখলে না ? এই নাও আব একপাত্র জল—দীয়ে খাও, তৃষ্ণা মিটবে।

ফ্লাদিনীর দেওয়া জল খেয়ে কভামশাই বেশ সুস্থ বোধ করেন। প্রশ্ন করেন : ফ্লাদিনী তুমি কোথায় থাক ? আগে তুমি আমার কাছে আস নি কেন ?

ফ্লাদিনী বলে : তোমার ঘরে অনেকবাবই আমি নিশেষে এসেছি, গেছি। কখনো তোমাকে এমন তৃষ্ণার্ত দেখি নি। আজ তুমি তৃষ্ণার্ত জেনে আমার পাত্র ভরে এনেছি। তৃষ্ণা মিটেছে ? নাও আর একটু জল খাও।

কভামশাই জলের পাত্র ধরে আছেন, ফ্লাদিনী জল ঢালছে—যেন বহু দূরের স্বপ্ননার ঝর ঝর শব্দ। পাত্র থেকে উপচে-পড়া জল তাব হাতের উপর দিয়ে গড়িয়ে পড়ে। কভামশাই পাত্র নিশেষ করে বলেন : বড় মিষ্টি তোমার জল। মাটির সৌন্দর্য-ওয়ালো এমন শীতল ভাল আমি আব কখনো খাই নি। আমি তৃপ্ত, আর আমার তৃষ্ণা নেই।

ফুল ফোটানো হাসি হেসে ফ্লাদিনী বিদায় নেয়।

হাসির আলোতে কভামশাই দেখতে পেলেন অপরূপ এক দৃশ্য। তাঁর পদচিহ্ন লেখা অসংখ্য পথ চলে গেছে নানাবিধে। পথের উপর দিয়ে দৌড়ে চলেছে নিজের শৈশব। উদ্বেগহীন তার চিত্ত। আরো দূরে রুদ্ধ জমির উপর ভালগাছ দাঁড়িয়ে আছে তাব সবুজ পাতা মেলে। ভালগাছের সংকীর্ণ ছায়ায় দেখতে পেলেন যুগল মূর্তি, হাতে তাদের ফুলের গুচ্ছ। রোজ-ছায়াব জালিকাটা বিস্তৃত মাঠের উপর দিয়ে পথ ছুটে চলেছে। পথের প্রান্তে বিস্তৃত চোখে কভামশাই দেখলেন সেই দিগন্তবিস্তৃত নীল চক্ৰাতপ। নিচে বসে আছে রক্তনাবায়ণ—যেন পটে-আঁকা ছবি।

হাসির আলো নিভে আসে, আনন্দের ধবলগিরি কুয়াশায় ঢাকা পড়ে। কালো ড্রাগন তার দীর্ঘ পিচ্ছিল দেহ নিয়ে বাঁগিয়ে পড়ে কভামশাইয়ের উপর। ড্রাগন হাজার দ্বিগুণে ওঠে, বলে : খুলে দাও তোমার রূপরসের ভাণ্ডার, নিয়ে এসো তোমার সকল সঞ্চয়।

কভামশাই কাতরকণ্ঠে প্রশ্ন করেন : কে তুমি ? আমাকে কেন তুমি বকিত করতে চাও ? আমার রূপরসের সঞ্চয় আমার শিরশ্বাটে মিশে গেছে। আমার ভাণ্ডারে

আছে কতকগুলো শুষ্ক পাত্রে, বিশ্বাদরসের তলানি। তা থেকে আমায় বঞ্চিত করে তোমার কি লাভ ? কে তুমি ?

ড্রাগন : জীর্ণ পাত্রে ভাঙার পূর্ণ করে রেখে তোমারই না কি লাভ ?

কস্তামশাই : বহুদিনের সঞ্চয় ফেলে দিলে আমি একেবারে নিঃশ্ব হয়ে যাব।

ড্রাগন : ভিখারীর মতো জীর্ণ বস্তু আঁকড়ে না রেখে নতুন রস নতুন সৌন্দর্য নতুন পাত্রের সন্ধান করতে পারো না ?

কস্তামশাই : কোথায় আছে নতুন রস, সৌন্দর্য। কোথায় পাব নতুন পাত্র।

ড্রাগন : আমার যাবার সময় হল। রইল তোমার শব্দের ভাঙার।

কস্তামশাইকে নিঃশ্ব করে ড্রাগন অদৃশ্য হয়।

কস্তামশাইয়ের বুকের মধ্যে বেজে চলে ডমরুর শব্দ। জীর্ণ ভগ্নপ্রায় শব্দের সঞ্চয়কে অবলম্বন করে কস্তামশাই ভেসে যান আকারহীন বর্ণহীন অসীম ছতার মধ্যে।

কীৰ্তিকৰ



শান বাঁধানো মেঝেব উপর হাত থেকে কসকে যাওয়া কাঁচের গলাসটা পড়না-
 মাড়ই ভেঙে খান্‌ খান্‌ হবে এ বিষয়ে আম'দের কাঁচ মনে কোনো সন্দেহ নেই।
 ভাঙা গলাসের দিক তাকিয়ে আম'দের মনে কোনো ছাঁতানো জাগে না, তাই
 অনায়াসে কাঁচের টুকরোগুলোকে ঝেঁটিয়ে বিদেয় কবি। যদি কসকে যাওয়া
 গলাসটা মাটিতে পড়ে একটা চিড খেয়ে দাঁড়িয়ে যায়, তবেই হয় ভাবনাব কাঁচ।
 ফাটা গলাস ব্যবহারেও লাগে না, একেবারে জঞ্জাল বলে ফেলেও দেওয়া যায় না।

কীর্তিকবের অবস্থা যখন ঐ ফাটা গলাসের মতো সেই সময় তার সঙ্গে আমাব
 পরিচয় ঘটে। অবশ্য ফাটা গলাসের সঙ্গে তুলনা দেওয়া যায় না। কাঁচের কীর্তিকব
 তো আব কাঁচের তৈরি নয়। মানুষ। তাই চিড খায় নি হয়ত, কিন্তু একটু চমড়ে
 গেছে। কি ক'বে তার ঐ অবস্থা হল, তা কখনো তার মুখ থেকে শুনি নি। তবে
 ভাবে ভঙ্গিত সে আমায় জানিয়ে দিয়েছিল। সোজা কথায় না বললেও।

কিছুই নয়, কীর্তিকরের জীবনটা যখন নানা মোড় ঘুরতে ঘুরতে ঠিক সাতাশ
 কোঠাব দিকে মোড় ফিবিয়েছে, এই সময় কীর্তিকব অকস্মাৎ হৌচট খেল। গাছে,
 পাহাড়ে, ঘাবের চৌকাঠ হৌচট খেলে বলবার কিছু ছিল না, এ তো আমাদের
 অপ্রত্যাশিত নয়। কিন্তু কীর্তিকব হৌচট খেল চটকদার একটি বস্ত্রিন পুতুলের
 সঙ্গে।

- বিশ্বকর্মান্বিতৈরি বাহাবে পুতুল। সে যে আব কখনো দেখে নি তা নয়,
 অকস্মাৎ কেন যে তার এই বিলাট ঘটল তা যদি বুঝতেই পাবত তবে বিলাট আর
 বিলাট থাকত না।

রঙিন পুতুল তার বিচিত্র গঠন, অপক্লপ ভঙ্গিমা আর বর্ণের কলক ছড়াতে
 ছড়াতে অক্ষত দেহে কীর্তিকরের সামনে দিয়ে অদৃশ্য হল। কেবল রইল, তার
 চোখে কিছুটা রঙিন কাঁক আর তোবড়ানো অস্তিত্ব। বুঝতে পারি, বুদ্ধি হাতুড়ি
 ঠুকে ঠুকে কীর্তিকব তার তোল খাওয়া ভুবড়ে যাওয়া জীবনটাকে ঠিক আগের
 মতো স্ফুর্জিত ক'রে তোলবার প্রাণপণ চেষ্টা করছে। বুঝতে পারি, বস্ত্রিন কাঁক
 তার চোখ থেকে তখনো যায় নি। আমি যা বুঝি তা কখনো স্পষ্ট ক'রে
 কীর্তিকবকে বলি নি, তাই কীর্তিকব আমার সঙ্গে উপভোগ করে। আদত কথা,
 কীর্তিকব মানুষ চায়, সঙ্গে চায়, কিন্তু ঘনিষ্ঠতা চায় না। পাশে বসতে দিতে প্রস্তুত,
 কিন্তু গা ঘেঁষতে গেলেই তার বিরক্তির অন্ত থাকে না। মেজাজ তার খিঁচড়ে যায়
 কীর্তিকব সমস্ত সমস্ত ভালগোল পাকিয়ে বাক্যের জঞ্জালের মতো আমার কাছে।

উপস্থিত করত। আমি বুঝতে পারতাম, সে যা বলতে চায়, তা বলতে পাবছে না বলেই কথার এত অপব্যবহার। এই সময়টা কথা কইতে সকলেই ভালবাসে, কিন্তু কথা শুনতে কারোই ধৈর্য থাকে না। কীর্তিকরের কথার কোনো আগামাখা ছিল না। কখনো গল্প, কখনো কাহিনী, কখনো উপাখ্যান, নানারকম ছুতো ক'রে সে একই কথা আমাকে বার বার শোনাত।

কীর্তিকবেব গল্প বলবাব ভক্তি সত্যি মনে রাখবাব মতো। আমরা কথা বলি চেয়াবে তেলান দিয়ে, একটু আরাম ক'বে। কিন্তু কীর্তিকবেব কথা বলাব সময়ের ভক্তিটা ছিল সম্পূর্ণ বিপরীত। তার কথা বলবাব আগ্রহ যতই বাড়ত, তত সে আরাম কেলারার সামনে এগিয়ে এসে ক্রমে একেবারে চেয়ারের ফ্রেমের কাঠটার উপর বসে, ঝাড়টা হেঁট করে, মেরের দিক তাকিয়ে, এক হাতেব পাতার উপর অন্য হাতেব আঙুল দিয়ে নানা রকম ঢেঁবা কেটে যেত। যেন সে নিজের কথাকেই আঁচড় কেটে বাতিল ক'রে দিচ্ছে।

কীর্তিকর যেসব গল্প আমায় বলেছিল তা সিগারেটের ধোঁয়া। তার কণ্ঠস্বর এবং তার অবস্থা কিছুটা অমুভব ক'রে উপভোগ করতাম। আজ সে সবের অনেকখানি ক্যাকাশে হয়ে গেছে। তাব অদ্ভুত কল্পনাব সৃষ্টি একটা কাহিনী আজও আমার মনে আছে। বোধহয় কীর্তিকরের জীবনের প্রতিবিম্বই তার সেই নিজ কল্পিত কাহিনী।

ঠিক কি ভাবে সে গল্পটা বলেছিল তা আজ আমার স্পষ্ট মনে নেই। কাজেই কাহিনীটা কিছুটা তার এবং কিছুটা আমার মিলেমিশে যা তৈরি হয়েছে তা হল এই :

অনেকদিন আগে রাজস্থানে মরুভূমির মাঝখানে একটা ছোট্ট গ্রাম ছিল। আমি কীর্তিকরকে বলেছিলুম—‘কীর্তিকর অতদূর নিয়ে গেলে কেন? গ্রামটা তো এখানেই ঝঠাতে পারতে।’ কীর্তিকর বলেছিল, ‘তা নয়। ঘটনাটা একেবারে ঝাঁটি সত্য কিনা তাই কিছুটা ভৌগোলিক পরিস্থিতি তোমার জেনে রাখা দরকার।’

সেই গ্রামের শেষ প্রান্তে একটা মস্ত গাছ ছিল। সে অঞ্চলে ও রকম গাছ কেউ কখনো দেখে নি। যে রকম তার আকার, তেমন তার শ্রী। এত শ্রী, এত সৌন্দর্য এবং আকারের মহিমা সবেও গাছটার মনে শাস্তি নেই। গাছের ইচ্ছে, সে আরও বড় হবে। আর বড় হলেও চলেছে তেমনি। কিন্তু সবেব তো একটা শেষ আছে। কিন্তু গাছের আশার কোনো শেষ নেই। তার ইচ্ছে আকাশ ফুঁড়ে



মেঘের উপর চড়ে যায়। এই ভাবনা ভাবতে ভাবতে ক্রমে গাছটা ভুলেই গেল যে, মাটির সঙ্গে সে বাঁধা আছে। সে যে মাটি থেকেই একদিন উঠেছিল, এ কথা সে প্রায় ভুলেই গেছে। আর ভুলবারই কথা। কারণ ডালপালা মেলে মাটি প্রায় অদৃশ্য। সে দেখতেই পায় না। কোথায় তার মাথা। আর কোথায় মাটি। দিনের বেলা গাছের ছাঁড় তেমন থাকে না। দিনের বেলা অনেকটা সে স্বস্তি পায়। মনে হয়, যেন সে গিয়ে আকাশে মাথা ঠেকিয়েছে। কিন্তু অন্ধকার বাজে তার মনে কেবল সন্দেহ জাগে যে সে তেমন বড় হতে পারে নি। কালো আকাশটা মনে হয় যেন অনেক অনেক উচুতে। তারাপুলো যেন আরও আরও দূরে।

বলেছিলুম, ‘কীৰ্ত্তিকৰ এ কী গাছ ?’ সে বলেছিল, ‘এ গাছের কোনো নাম নেই।’ বলেছিলুম, ‘গাছ ! অথচ তার নাম নেই।’

কীৰ্ত্তিকৰ মারাঠী চপ্পল পরা বাঁ পা’টা একটু সামনের দিকে এগিয়ে দিয়ে, বাড়টা একটু কিরিয়ে বলেছিল—‘কেন ? তুমি Abstract art-এর তত্ত্ব জান না ?’ বুঝেছিলুম। শুবিয়েছিলুম, ‘তারপর কি হল গাছের ?’ কীৰ্ত্তিকৰ বলতে লাগল—তারপর দিন যায়। ইতিমধ্যে গাছের গোড়ায় ঘুন ধরেছে। গাছ তার বড় হওয়ার আকাঙ্ক্ষা নিয়ে এমনই ব্যস্ত যে সেকথা সে ভুলেই গেছে। তারপর একদিন অতি সামান্য কারণে একটু ঝড়-ঝাপটা লেগে গাছটা ছড়ঝড় ক’রে, যাকে বলে ঝড় মূচড়ে, মাটির উপর উলটে পড়ল। যেখান থেকে সে উঠেছিল ঠিক সেইখানেই। এতদিন গাছটা ছিল অকেজো কিন্তু যেই গাছটা উলটে পড়ল, অমনি চারিদিক থেকে লোক ছুটে এল। যার গাছ সে নিলাম চড়াল। হাতুড়ি এল, কুড়ুল এল, করাত এল। গাছটা কেটে টুকরো টুকরো ক’রে, কেউ কাঁধে, কেউ গোরুর গাড়িতে চাপিয়ে, অকেজো গাছের কেজো শরীরটা নিয়ে চলে গেল। গাছটা যেখানে ছিল, সেটা ফাঁকা হয়ে গেল। ক্রমে গাছের তলায় যে ভ্যাপসা ভিজে মাটি, তা শুকিয়ে খটখটে হয়ে উঠল। কোনো চিহ্নই আর রইল না তার।

দিন কেটে যায়। একদিন এক বুড়ো যখন তার নাতিকে নিয়ে সেখান দিয়ে বাচ্ছিল, তখন বুড়োর নাতি তাকে জিজ্ঞাসা করল—‘সেই বড় গাছটা কোথায় ছিল ?’ বুড়ো আঙুল এগিয়ে দিয়ে বলল—‘ঐ হোথা।’ নাতি বলল—‘কই ওখানে তো কিছুই নেই।’ বুড়ো বলল—‘ঐ হোথা। ঐ হোথা—ঐ অন্ধুর পথ, আকাশ পথ গাছটা উঠেছিল।’

কীর্তিকর বলেছিল, 'বুঝলে ? বস্তু যেটা সেটা অসার, সেটা অনিত্য। আর ঐ ফাঁকা যেটা সেটাই নিত্য।'

হ্যাঁ। এ গল্প যেদিন কীর্তিকর বলেছিল, তারপর অনেক দিন কেটে গেছে। বলতে ভুলে গেছি, কীর্তিকর মরেছে। তাকে কদলে, চাদরে, তোশকে, বালিশে জড়িয়ে চিতায় চড়িয়ে শেষ করে দেওয়া হয়েছে। কীর্তিকর আর নেই। বোধহয় নেই বলেই তার কথা আমার মনে হয়। সেই সঙ্গে আবছা কথা, ওঠা-বসার সঙ্গে কীর্তিকরের তৈরি এই অদ্ভুত গল্পটা আমার মনে পড়ে।

ଶିଳ୍ପ-ଜିଜ୍ଞାସା



শক্ত মোমের তাল হাতেব উত্তাপে বোতলের ঝাঁঝে ধীরে ধীরে নরম হয়ে আসছে, আঙুলের চাপে বস্তুটাব আকাব-প্রকাব বদলে যাচ্ছে। এখন মোমের তাল হাতের টানে লম্বা করা যাচ্ছে, ছুবি দিখে কাটা যাচ্ছে, যেমন ইচ্ছা। তেমনই তার আকাব বদলে দিতে কষ্ট হচ্ছে না।

এইভাবে মোমের তাল নিয়ে নাড়াচাড়া কবতে কবতে একদিন তার মধ্যে দিয়ে বেবিখে এল একটা আকাব, মানুষ কি বাদর ঠিক ঠাওব না করতে পারলেও এটা যে বস্তুপিণ্ডের স্বাভাবিক আকাব থেকে ভিন্ন তা বুঝতে অসুবিধা হচ্ছে না।

এইভাবে টেপাটেপি কবতে কবতে একদিন মোম থেকে বেবিখে এল একটা মানুষের আকার। ছেলে কি মেয়ে তা অবশ্য বোঝা যাচ্ছে না। তবে এটি যে মানুষ সে বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। স্বাভাবিক মানুষের সঙ্গে মিল না থাকলেও এর অস্তিত্ব অস্বীকার কবা চলে না। অত্যাগত মোমের তাল থেকে এটি সম্পূর্ণ ভিন্ন।

উত্তাপ বাড়িয়ে দিতেই মোমের তৈরি মানুষ আবার বস্তুপিণ্ডে পরিণত হল। যদি কেউ চায় তবে আবার একই মোম থেকে আবারও অনেক বকম আকাব-প্রকাব বেবিখে আসতে পারে। বস্তুপিণ্ডকে রূপান্তরিত কবাব এই যে দাবি, এই থেকে দেখা দিয়েছে শিল্পরূপ।

মাটি, ইঁট, পাথর, কাঠ, লোহা, প্রাস্টিক সকল বস্তুর মধ্যে নিহিত আছে নতুন বকমের আকাব-প্রকাব। বস্তুবিশেষের স্বভাব আয়ত্ত করতে পারলেই শিল্পী তাব থেকে নানা আকাব-প্রকাব উদ্ভাবন কবতে পারেন। বৈজ্ঞানিক বস্তুপিণ্ডব বিভিন্ন বস্তু-উপাদান আবিষ্কার কবতে পারেন। কাঠ, পাথর, কাটতে হলে কি রকম শক্ত হাতিযাবের প্রয়োজন, মাটি পোড়াতে গেলে কতখানি উত্তাপের দরকার, এসব বৈজ্ঞানিকদের কাছে জানা যাবে। কিন্তু বস্তুর মধ্যে আর একটি সত্তা নিহিত আছে, সে খবরে বৈজ্ঞানিকদের প্রয়োজন নেই।

প্রদীপ, তেল, সলতে সবই আছে কিন্তু সেখানে আলো নেই। দেশলাই জ্বলে প্রদীপ জ্বলে উঠল, আলো হল, উত্তাপও পাওয়া গেল। বিজলী বাতি দেশলাই দিয়ে জ্বালা যাবে না। ফুইচ টিপলেই জ্বলে উঠবে। টর্চের আলোয় অন্ধ বাতি জ্বলবে না।

যেসব মানুষ নিজের অন্তরের উত্তাপ দিয়ে প্রকৃতি-জ্ঞাত বস্তু দিয়ে আকারের জগৎকে উজ্জ্বল ক'রে তুলতে পারে তাদেরই আমরা বলি শিল্পী। আর তাদের হাতে

বুদ্ধির টর্চ আছে তারা শিল্পীর রচনাকে দেখতে পারে কিন্তু নতুন রচনাকে সৃষ্টি করতে পারে না।

শিল্পী যা সৃষ্টি করে তা চিরস্থায়ী নয়। অনেককিছু ভেঙে মুহূর্তে মাটির সঙ্গে মিশে যায়। আবার কিছু কিছু মাটির নিচে চাপা পড়ে যায়। বহু শতাব্দী পরে তার উদ্ধার হয়। অতীতের সৃষ্টি কখনো বা বর্তমানকে আলোকিত করে কখনো বা তার সে শক্তি থাকে না। কেবল অতীতের স্মৃতির ধারক মাত্র হয়ে থাকে।

বৈজ্ঞানিক আবিষ্কারের প্রভাবে সভ্যতার বিকাশ-বিবর্তন বললে যায়, তা আমরা নিজেদের জীবনযাত্রার দিকে লক্ষ্য করলেই অস্বাভাবিক বসতে পারি। বৈজ্ঞানিকের এই অবদানের সঙ্গে তুলনা করলে অনেক সময় শিল্পীর অবদান সন্দেহে সন্দেহ জাগে। কারণ শিল্পী প্রত্যক্ষভাবে কোনো সামাজিক সমস্যারই সমাধান করে না। তবু শিল্পের প্রয়োজন আছে বলেই এই কাজকে কোনো দিনই সমাজ বর্জন হবে নি।

মানুষের বুদ্ধিবৃত্তি যেমন আছে তেমন তার হৃৎপিণ্ডেরও কিছু প্রয়োজন আছে। শরীরের অভ্যন্তরে এই ক্ষুদ্র যন্ত্রটিতে যদি ছুঁচ ফুটিয়ে দেওয়া যায় তবে মানুষের আর কিছুই অবশিষ্ট থাকে না। শিল্প, সংগীত, সাহিত্য সমগ্রভাবে সমাজের হৃদয়যন্ত্র-রূপে কাজ করছে। এগুলিকে নষ্ট ক'রে দিলে সমাজজীবনে মহাশূন্য লোপ পাবে। ব্যক্তিজীবন মমত্বহীন যন্ত্রে পরিণত হবে।

জ্ঞানবিজ্ঞানের প্রভাব থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন হয়েও শিল্পের বিকাশ সহজসাধ্য নয়। এই প্রসঙ্গে একথাও বলা প্রয়োজন যে আজকের দিনে শিল্প ও বিজ্ঞানের যে পার্থক্য সেটি অস্বাভাবিক সামাজিক পরিস্থিতিরই ফল। সকল শিল্প কাব্য-কলা এককের সৃষ্টি। তৎসঙ্গেও পরস্পরারও শিল্পে যে কিছু স্থান নেই তা নয়।

ছোট ছেলে করাত নিয়ে খেলা করতে করতে আবিষ্কার করতে পারে যে করাতের কোন দিকটি সোজা, কোন দিকটি উলটে। ছুরি-কাঁচি চালানো, কথা বলা, শরীরের অঙ্গপ্রত্যঙ্গ নড়াচড়া সম্বন্ধে জ্ঞান অর্জন সকলের পক্ষে সম্ভব। তবে এই জাতীয় শিক্ষা সময়সাপেক্ষ। এই জ্ঞান প্রয়োজন হয় অস্ত্রের সাহায্য নেওয়া।

বিজ্ঞানের ক্ষেত্রে অস্ত্রের সাহায্য বস্তুটা দরকার শিল্পের ক্ষেত্রে ততটা নয়। কী ক'রে শক্ত জিমিস কাটতে হয়, কী ক'রে কীভাবে দেওয়ালে কাগজে, বাটিতে রু লেপতে হয়, চাক কী ক'রে ঘুরাতে হয়, এগুলি পরস্পরার পক্ষে জেনে নেওয়ায় দরকার। শিল্পের ভাষা যখন জটিল হয়ে ওঠে তখন পরস্পরার আধিপত্য বেড়ে চলে,

শিল্পের নিজেব সৃষ্টি-শক্তি বৈজ্ঞানিক পরীক্ষা নিবীক্ষায় পবিণত হয় এবং শিল্পের মতাব কাঁবণ ঘটে। বৈজ্ঞানিক বিচাব বিশ্লেষণ-যুক্তির পথ ধরে শিল্পী কাজ ববে না। হৃদযা বগের শক্তিতেই শিল্প আত্মপ্রকাশ কবে বিভিন্ন উপদানেবই আশ্রযে।

বৈজ্ঞানিক যুক্তিব সাক্ষ শিল্পীব যুক্তিব পার্থক্য যে কতটা, সে সম্বন্ধে উপবে ইতিপূর্বে উল্লেখ কবা হযে'ছ। বাস্তব সত্যাব সাক্ষ শিল্পেব মিল খুঁজতে যাওয়া পণ্ডশ্রম। শিল্পেব নিচয় সত্তা উপলব্ধি কবাব সন্ধে দর্শক শিল্পেব যুক্তি উপলব্ধি কবে থাকেন।

কপ, বস, গন্ধ, স্পর্শ, শব্দ—এই ইন্দ্রিয়-জাত উদ্দীপনা শিল্পীব পথ আলোকিত ক'রে থাকে। যেখানে এইসব ইন্দ্রিয় জাত উদ্দীপনা নেই সেখানে শিল্পকপেব অস্তিত্ব নেই।

ইন্দ্রিয়-জাত উদ্দীপনা শিল্পীব প্রধান অবলম্বন হলেও এইসব উদ্দীপনা অনির্বচনীয় বিমূর্ত ক'বে তুলতে না পাবা পর্যন্ত চবম সার্থকত' সম্ভব নয়। তাই বলতে হয় শিল্প প্রত্যক্ষ ও অপ্রত্যক্ষ, মূর্ত ও বিমূর্ত এই দুই চবম সীমাকে চুষক শক্তিব ম'তা ধাবণ ক'রে আছে। শিল্পের যে অংশটি মূর্ত, যা আমবা চোখে দেখে, কানে শুনি, হাতে স্পর্শ কবি, সেই অংশটি ভাবা-আঙ্গিক-আশ্রিত, আব যেখান শিল্প বিমূর্তের দিকে এগিয়ে চাল সে অংশটি সৃষ্টি হয় শিল্পীব অন্তবেব উত্তাপে।

বৈজ্ঞাতিক শক্তির মতো এই শক্তি কপ, রস, গন্ধ, স্পর্শের বাস্তব সত্যকে নতুন আলোয় আলোকিত করে।

ভাষা-আঙ্গিক শেখানো যায়, আবেগ-উদ্দীপনা শেখানো যায় না। এটি সহজাত শক্তি। কোথাও এব উত্তাপ কম কোথাও বেশি। এখানে পবস্পাবা অথবা সমাজের দাবিতে এই ব্যক্তিনির্ভব শক্তিকে চেপে মারার চেষ্টা এক রকমের সামাজিক বর্বরতা ছাড়া আর কিছুই নয়। এই বর্বরতার সম্মুখীন হয়েই শিল্পেব ক্ষেত্রে বিদ্রোহ দেখা দেয়। মুষ্টিমেয় শিল্পীর উপলব্ধির সাহায্যে শিল্পেব নতুন যুগেব সূচনা দেখা দেয়। যেমন হয়েছে আধুনিক যুগে।

ভাষা মাত্রেই বিবর্তনশীল। সাহিত্য, শিল্প, সংগীত, নৃত্যকলা এর কোনোটারই ভাষা একভাবে চলে না এবং এই পরিবর্তন সোঁন্দরবোধের দ্বারাই ঘটে

থাকে। ভাষা বিবর্তনশীল হওয়া সত্ত্বেও কতকগুলি মৌল উপাদান একই থেকে গেছে।

সংগীত শব্দাশ্রিত। শব্দ থাকবে না অথচ সংগীত থাকবে এমনটি হয় না। সাহিত্য শব্দাশ্রিত হলেও সেখানে অর্থ প্রধান লক্ষ্য। উত্তম কাব্যে শব্দ-অর্থের যুগপৎ সমন্বয় হয়ে থাকে।

শিল্পকলা (স্থাপত্য, ভাস্কর্য, চিত্র ইত্যাদি) আকারাশ্রিত। শিল্পের ভাষার সাহায্যে শব্দ প্রকাশ করা সম্ভব নয়। ফুলের বং কবি বর্ণনা করতে পাবেন, তবে রঙের আবেদন ও উদ্দীপনা দেখানো সাহিত্যিকের পক্ষে সম্ভব নয়। অপরদিকে এই কাজটি শিল্পী কবতে পাবেন অন্যথাসে বস্তুর লেপ দিয়ে।

চিত্রের মতো মূর্তিও দৃশ্যজাত উদ্দীপনার সাহায্যে সৃষ্টি করে শিল্পী। এ ক্ষেত্রে দৃশ্য-জাত উদ্দীপনা অপেক্ষা স্পর্শজাত অভিজ্ঞতাব আবেদনই অধিক সক্রিয়। স্পর্শের সাহায্যে আলোকহীন স্থানে মূর্তির আকার-প্রবাব খুঁজে পাওয়া যায়, কিন্তু আলোকহীন স্থানে চিত্রের কোনো আবেদন নেই।

আমবা কথা বলার সময় হাত-পা নেড়ে মুখভঙ্গি করে বক্তব্য বিষয়কে অনেক সময় প্রাঞ্জল করার চেষ্টা কবি। এই অঙ্গভঙ্গিকে নাটকীয় ভঙ্গি বলা চলে, কিন্তু নৃত্য বলা চলে না। কারণ নৃত্যে অঙ্গভঙ্গি প্রধান, অর্থব্যঞ্জক বাক্য সে ক্ষেত্রে গৌণ এবং সম্পূর্ণ অপ্রয়োজনীয়।

অঙ্গভঙ্গি, অর্থব্যঞ্জক শব্দ, সাজপোশাক ইত্যাদির সমন্বয়ে দেখা দিয়েছে অভিনয়ের ভাষা। অভিনয়ের তার (Dramatic element) চিত্রে, মূর্তিতে, নৃত্যে, সাহিত্যে উপাদান-রূপে গৃহীত হতে দেখা যায়। প্রয়োজনের তাগিদে, ভাবের আবেগে অথবা মুক্তি বিচাবের পথে কোনো তথ্য প্রকাশ করার প্রয়োজন থেকে বিভিন্ন ভাষার উৎপত্তি ও বিকাশ ঘটেছে। এই তিনের মধ্যে ভাব-মুখী ভাষাই গতি-প্রকৃতিকে নিয়ন্ত্রিত করেছে।

শিল্পের ভাষা মূলত ভাবপ্রধান। প্রত্যেক ভাষার কতকগুলি নিজস্ব বৈশিষ্ট্য আছে অপর দিকে আছে ভাষার মধ্যে নিহিত সীমাবদ্ধতা (Limitation and possibility)। অল্পসন্ধান করলে লক্ষ্য করা যাবে শিল্পের ভাষা ও আঙ্গিক কোনো শব্দ প্রকাশ করে না।

শব্দাশ্রিত বাক্যের সাহায্যে তথ্য প্রকাশ বা প্রয়োজবীর বিষয় ব্যক্ত করা যত সহজ শিল্পের ভাষার জ্ঞেয়ন নয়। পরিবর্তে শিল্পের ভাষা প্রকাশ গ্রাহ্য আকার ও

ভঙ্গির আশ্রয়ে। যে কোনো দেশের যে কোনো শিল্পের বিশ্লেষণ কবলে শেষপর্যন্ত পাওয়া যাবে মৌল উপাদানরূপে আকার ও ভঙ্গি।

আলোকোজ্জ্বল, বর্ণময় জগতের মধ্যে আকার ও ভঙ্গি বৈচিত্র্যময় হবে আমাদের যে বিশেষ উদ্দীপনা সৃষ্টি কবে সেই উদ্দীপনাব পথেই শিল্পকলার সৃষ্টি।

উদ্দীপনা থেকে ভাব, ভাব থেকে রস সৌন্দর্য প্রকাশ পায়। শিল্পীই সৃষ্টিতে অর্থাৎ শিল্পীর বাস্তব অভিজ্ঞতা এবং মানসিক প্রবণতা এই দুটির সমন্বয় ছাড়া ভাবার পূর্ণাঙ্গ পরিণতি ঘটে না।

এখন প্রয়োজন এই দুই ভিন্ন উপাদানকে স্বতন্ত্রভাবে আলোচনা করে উপাদান-গত বৈশিষ্ট্যগুলিকে স্পষ্ট ক'বে তোলা।

প্রকৃতি জাত বস্তু বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিতে সীমিত করা যায়। ক্ষিতি, অপ, তেজ, মরুৎ ও ব্যোম—এই উপাদান কয়টি দিয়েই জগতের সৃষ্টি। এই বিস্তৃত জ্ঞানব পথে শিল্পসৃষ্টি সম্ভব নয়। শিল্পসৃষ্টিব জ্ঞান প্রয়োজন আবেগ ও উদ্দীপনা। আবেগ ও উদ্দীপনার যুগপৎ মিশ্রণে সীমিত বাস্তবতা বৈচিত্র্যময় হয়ে ওঠে।

আদিম চিত্রে গতি ও ভঙ্গির প্রকাশই সর্বপ্রধান। আরও নানাদিক দিয়ে সজ্জান কবলে মনে হয় গতিভঙ্গির প্রভাবেই আকারকে প্রত্যক্ষ কবেছে মানুষ এবং যাদের এই উদ্দীপনা অধিক শক্তিশালী তারাই শিল্পরূপ নির্মাণে প্রবৃত্ত হয়েছেন।

জীব জগতের আকার-প্রকাবের বহু বৈচিত্র্য থাকলেও সে ক্ষেত্রে আকার ও ভঙ্গির ক্রিয়া বৈচিত্র্যের দাব খুলে দেয়। উদ্ভিদ ও জীব-জগতের যেকথা সেই কথাই প্রয়োগ করা চলে প্রকৃতি-জাত সকল বস্তুতে।

মানুষের আকার-প্রকাব এক রকম। অস্থি, মেদ-মজ্জা দিয়ে গড়া মানুষের আকার যখন নৃত্যের ভাবের নিজেকে প্রকাশ কবে তখন তাব আবেগ ও উদ্দীপনাব রূপান্তর ঘটে। বটগাছের ছোট চারা ও অতিকায় বটগাছ উভয়ের যে পার্থক্য সেটি প্রধানত ভঙ্গিবই পার্থক্য। শিব অবস্থায় হরিণ এবং ক্রুত ধাবমান হরিণের মধ্যে আকারগত মিল থাকলেও গতিব পার্থক্যে উভয়ের মধ্যে আবেগ ও উদ্দীপনার পার্থক্য।

ভাব, ভঙ্গি, আকার এগুলি সম্বন্ধে ধারণা সর্বসাধারণের মধ্যে আছে। তবে যখন এই উপাদানগুলির বিশেষ সংযোগ ঘটে তখন সেই মুহূর্তে আকারের বৈশিষ্ট্য সে সহজে বুঝতে সক্ষম হয় না, তখন দরকার হয় নতুন দৃষ্টিকোণের।

সাহিত্যিক যেসব শব্দ ব্যবহার ক'রে থাকেন সেই শব্দগুলি অভিধানে পাওয়া যায়, কিন্তু অভিধানিক অর্থ এবং সাহিত্যে-গাঁথা শব্দের তাৎপর্য বদলে যায়। এই তাৎপর্য বদলে যাওয়ার শক্তিকেই আমরা বলি সৃষ্টিশক্তি।

দৃশ্য ও স্পর্শ এই দুইয়ের সমন্বয় ঘটেছে চিত্রে ও ভাস্কর্যে। এই কারণে দুই উপাদানকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন করা চলে না। চিত্রে ভাস্কর্যের উপাদান এবং ভাস্কর্যে চিত্রের উপাদান মিলে মিশে আছে (চিত্রে আলো প্রধান)।

উপরের আলোচনা থেকে সিদ্ধান্ত করা চলে যে আকার ও ভঙ্গি বাস্তব জগতে এবং শিল্পের জগতে অঙ্গাঙ্গি হয়ে মিশে আছে। আকার আছে ভঙ্গি নেই, ভঙ্গি আছে আকার নেই তেমনটি ঘটে না। এইবার কিঞ্চিৎ ব্যাখ্যার প্রয়োজন।

আকার ও ভঙ্গি এই দুই বাক্যেব সাহায্যে প্রকৃতিকে চেনা যায় না। প্রকৃতিকে আমরা চিনে থাকি নামের সাহায্যে। তাই কথায় বলে 'নাম-রূপের এই জগৎ'। এই নাম-রূপের জ্ঞাতব্য অন্তরালে রয়েছে আকার ও ভঙ্গি। অর্থাৎ সমস্ত জগৎ আবৃত রয়েছে নাম-রূপের আচ্ছাদনে। উৎপত্তি, বৃদ্ধি ও লয়—প্রকৃতির এই নিয়ম থেকে কাব্যও নিষ্কৃতি নেই। ইন্দ্রিয়-জাত জগতে যে এত বৈচিত্র্য, তার মূলে আছে এই দুর্লভ্য আইন।

শিল্পী যখন এই নিরবচ্ছিন্ন গতি উপলব্ধি করে তখন তার শিল্পে দেখা দেয় রস-সৌন্দর্য। শিল্প-সৃষ্টির ক্ষেত্রে এই গতিকেই বলা হয় ছন্দ বা Tension।

চীন শিল্প-শাস্ত্রে 'চী' (Chi), ভারতে অলংকার শাস্ত্রে রস ও ধ্বনি, গ্রীক শাস্ত্রে সৌন্দর্য (Beauty) এইগুলি জীবনপ্রবাহকে প্রকাশ করতে চেয়েছে। যখন এই জীবনপ্রবাহের উপলব্ধি শিল্পী ক'রে থাকে তখন জীবনের যে কোনো ক্ষুদ্র অংশের মধ্যেও ঐ একই প্রবাহের ইঙ্গিত দিতে সক্ষম। এই জটিল মহৎ শিল্পের মধ্যে একটি ব্যাপকতার ইঙ্গিত আমরা পেয়ে থাকি যেটি শিল্প-রূপকে বাস্তব থেকে রূপান্তরিত করে। তখন তার আবেদন হয় অনির্বচনীয়।

আমাদের মন নানা সংস্কারের দ্বারা আচ্ছন্ন। হৃদয়, অহঙ্কার সম্বন্ধে আমাদের যে আদর্শ তার অনেকখানি সংস্কারের দ্বারা ঢালিত। ধ্যান-ধারণার পথে পূর্বাবস্থিত এই সংস্কার থেকে শিল্পী নিজেকে মুক্ত করতে সক্ষম। এই জটিল কালে-কালে প্রেরণ শিল্পীরা সৌন্দর্য সম্বন্ধে নতুন নতুন চেতনা ধর্মেদেয় কাছে উপস্থিত করে।

ধ্যানধারণার সম্বন্ধে সূক্ষ্ম বিচার এ ক্ষেত্রে অপ্ৰাসঙ্গিক। কারণ অমূৰ্শ আলোচনার ভঙ্গ দরকার দার্শনিক মননশীলতা ও যোগীর উপলব্ধি। শিল্পীর ধ্যানধারণা কিরকম হয়ে থাকে, কতটুকু আবশ্যিক, সেই বিষয়েই এ ক্ষেত্রে আলোচনা করা গেল।

নিজের শিল্প-দৃষ্টিকে সংস্কারমুক্ত করার জন্য প্রয়োজন তীব্র আবেগ এবং একাগ্রতা। চব্বম দুঃখ, চরম লাঞ্ছনা, তীব্র আনন্দ, তীব্র শোক এইসব অভিজ্ঞতার পথে মানুষের মন এমন একটা অবস্থায় উপনীত হয় যখন আশেপাশের ঘটনা তাকে আকৃষ্ট করে না। তাই শিল্পীর প্রয়োজন জীবনে কোনো চব্বম মর্যাদিক বা তীব্র আবেগ। জন্ম, মৃত্যু, প্রেম, বিরহ এগুলি তাই শিল্পে সাহিত্যে বারংবার প্রতিফলিত হয়েছে।

একাত্মবোধ জন্মালে শিল্পীর ধ্যান সার্থক হ'ল বুঝতে হবে। সৃষ্টিরত শিল্পীর মন থেকে সংসারের অনেক কথা মুছে যায়। এর সঙ্গে আরও একটি কথা, কাজের সঙ্গে নিজেকে এক করে দেওয়া (Involvement), অর্থাৎ যা করছি সেটাই সর্বপ্রধান, আর সব গোপ। বলতে বা লিখতে গিয়ে অনেক সময় সহজ জিনিস জটিল হয়ে ওঠে। ধ্যান, একাত্মবোধ শব্দগুলি শুনলেই আমরা চমকে উঠি। অথচ যে কাজে আমাদের মন বসে সে কাজেই ধ্যানের উপলব্ধি হয়। তবে কখনো সেই ধ্যান কয়েক মুহূর্তের, আবার কখনো সেই একাগ্রতা, ধ্যান, একাত্মবোধ জীবনব্যাপী হতে পারে। শিল্পীর সাধনার বস্তু এই জীবনব্যাপী ধ্যানের সৃষ্টি।

স্বাতিশক্তির দ্বারা ই বস্তুজগৎ সম্বন্ধে আমাদের অভিজ্ঞতা স্থায়ী হয়ে থাকে। শৈশবে যে গাছ, যে ফুল আমরা দেখেছি সেটিকে পরিণত বয়সে দেখলেই আমরা চিনতে পারি। তার মূল আছে স্বাতিশক্তি। স্বাতি-পটে কত যে বিচিত্র বস্তু, কত রঙ, কত শব্দ, মুহূর্তে-মুহূর্তে চিহ্ন রেখে যাচ্ছে তার সবটা অনেক সময় আমাদের মনে থাকে না। কোনো অংশ স্পষ্ট, কোনো অংশ অস্পষ্ট থেকে যায়। কিন্তু যেগুলি গভীরভাবে আমাদের স্বাতিপটে চিহ্নিত থাকে সেগুলিকে আমরা ভুলি নি। সুপ, দুঃখ, ভয় ইত্যাদি ভাবের সঙ্গে যুক্ত রূপ, রস, গন্ধ, স্পর্শ স্বাতিতে স্থায়ী হয়ে থাকে।

স্বাতির তাণ্ডার থেকে শিল্পী যা রচনা করেন তা প্রকৃতি-জাত উদ্ভীপনার থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন বা রূপান্তরিত নয়। উদ্ভীপনা ধারণার রূপান্তরিত না হওয়া পর্যন্ত উপাদানগুলি সার্থক শিল্পসৃষ্টির উপযোগী হয়ে ওঠে না।

বহু নরনারীর শরীর দেখতে দেখতে নারী-পুরুষের একটি বিশিষ্ট রূপ আবিষ্কার হয়।

ধারণার জগতে জীবন্ত হয়ে ওঠে এবং বাস্তবের এক রকমের রূপান্তর ঘটে। বাস্তব রূপের বহু আকস্মিক আকার-প্রকার মুছে গিয়ে প্রতিমা-রূপে (Image) আত্ম-প্রকাশ করে।

প্রত্যেক উদ্দীপনা থেকে স্মৃতি, ধ্যান থেকে ধারণা, ধারণা থেকে বিমূর্ত উপলব্ধির জগতে আমরা পৌঁছাই। বিশ্লেষণের ভাষায় বিষয়টি যেভাবে আমরা বলবার চেষ্টা করলাম ব্যাপারটি ঠিক সেইভাবে ঘটে না। প্রত্যেক উপলব্ধি থেকে ধ্যান-ধারণা উপলব্ধি করে শিল্পী। এই জগতই দীর্ঘকালের একাগ্র অভিনিবেশ শিল্পীর জীবনে আবশ্যিক।

দীর্ঘকালের অভিনিবেশের পথেই প্রকৃতির ব্যাপক অস্তিত্ব একের সঙ্গে অস্তিত্ব সংযুক্ত হয়। এইগুলি স্পষ্ট থেকে স্পষ্ট হয়ে থাকে। ফুল, পাতা, মাছ, জল, আকাশ যে কোনো একটিকে লক্ষ করে শিল্পী ধ্যানলব্ধ উপলব্ধিকে প্রকাশ করতে সক্ষম হয়ে থাকে।

উদ্দীপনা, ভাব-ভাবনা, ধ্যান-ধারণা ইত্যাদি বিবিধ গুণ একের সঙ্গে এক যুক্ত হয়ে একটি অখণ্ড অস্তিত্বে পরিণত হয়। এই অবস্থা উপলব্ধি করতে হলে প্রয়োজন একান্তবোধ। এই একান্তবোধ শৈশবে অতি শক্তিশালী থাকে। এই কারণেই পরিণত শিল্পীকে শিশুর সঙ্গে তুলনা করা হয়। এই একান্তবোধের সঙ্গে সঙ্গে মুহূর্তের জ্ঞান বিচারবুদ্ধি অন্তরালে থেকে যায়। পরিবর্তে প্রত্যেক আবেগ শক্তিশালী হয়ে ওঠে। শিল্প-ভাবার গতি-প্রকৃতি এবং আকার-প্রকার আবেগের তীব্রতার ওপরই নির্ভর করে। এইখানেই শিল্পীর ধ্যান এবং যোগীর ধ্যান ভিন্ন পথে চলে। যোগীর আদর্শ ক্ষটিক-শূন্য শুদ্ধতার উপলব্ধি। শিল্পী চায় ক্ষটিকের উপর লাল ফুলের ছায়া।

আনন্দ, সৌন্দর্য, প্রাচুর্য এগুলিও ক্ষটিক-শূন্য শুদ্ধতারই প্রকাশ। আর এক দিকে একথা ধারা স্বীকার করছেন তাঁরা ভক্তি-ভালবাসার পথ গ্রহণ করেছেন। শিল্পীও এ পথের পথিক। তাই বৈকব কবি বিভূষণতি বলেছেন : 'জনম অবধি হায় রূপ নিহারনু, নয়ন না তিরপিত ভেল।'

তৃপ্তি ও অতৃপ্তির মধ্য দিয়ে শিল্পী নিজেকে এক করে যে চেতনার সাক্ষাৎ পায় তা শিল্পী-জীবনের সর্বপ্রধান সম্পদ এবং এই চেতনাকে ভাষার আয়াতে যে প্রকাশ করতে সক্ষম তাকেই আমরা বলি শিল্পী। এই উপলব্ধিই প্রকাশ শিল্পে, সাহিত্যে, সংস্কৃতিতে আমরা উপভোগ করি এবং এক অনির্বচনীয় সত্যের উপনীত হই।

আকার-প্রকার সৌন্দর্য শিল্পীর মনে তার উদ্দীপনা থাকে। এর মধ্যে কোনো

নেই। কথা দিয়ে যা ব্যক্ত করা যায় না সেটিকে বোঝাবার জন্য অনেক কথা বলতে হল।

সৃষ্টি-রত শিল্পীর কাছে এইসব কথার প্রয়োজন বিশেষ নাও থাকতে পারে। এমনকি তত কথা না জেনেও সে সার্থক শিল্প সৃষ্টি করতে সক্ষম। কিন্তু শিল্প-সৃষ্টির পর শিল্পী যখন নিজের সৃষ্টিকে দেখে তখন মনে ভাল-মন্দের বিচার দেখা দিতে বাধ্য। এ ভাল-মন্দের বিচারের কাছে বিচারবুদ্ধি সক্রিয় হয়ে ওঠে। প্রত্যক্ষ উপলব্ধি বিচারের শাণত অস্ত্রে খণ্ড-খণ্ড হয়ে যেতে পারে। কাজেই তব্ব তথা তথ্যের প্রয়োজন আছে এও যেমন সত্য, তেমনি তথ্যের দ্বারা সৃষ্টির পূর্ণতা হয় না সে কথাও মিথ্যা নয়।

শিল্পী বস-সৌন্দর্যের পূজারী। সেই পূজার প্রত্যক্ষ প্রকাশ তার আঙ্গিক ও উপকরণেব সাহায্যে। ভাষার বৈশিষ্ট্য, আঙ্গিকেব স্বকায়তা যার জানা নেই, যে এগুলি অভ্যাসের পথে আয়ত্ত করে নি সেরসিক হতে পারে, স্রষ্টার মৰ্যাদা সে পেতে পারে না। স্রষ্টা হতে হলে প্রয়োজন ভাষাজ্ঞান।

সূর্যের আলোক-ছটার মতো মানুষের জ্ঞান এক অনূল্য সম্পদ। এই জ্ঞানের প্রকাশ নানা পথে। শিল্পীর জীবনে জ্ঞানবুদ্ধির উপযোগিতা এবং বৈজ্ঞানিকের পক্ষে একই জ্ঞানের উপযোগিতা ভিন্ন রকম। শিল্পী জ্ঞানবুদ্ধির প্রভাবে শিল্প রূপকে নতুন-নতুন বৈচিত্র্য দিতে পারে কিন্তু সৃষ্টি করে না। বিচার-বুদ্ধির প্রয়োজন বৈজ্ঞানিকের চেয়ে শিল্পীর অনেক কম হতে পারে, তাতে শিল্পসৃষ্টিতে বাধা পড়ে না।

সাহিত্যের ভাষা-শিল্পের করণ-কৌশল কালে কালে বদলে যায়। এ পরিবর্তনের মূলে প্রায়ই দেখা যায় সমাজগত আদর্শ। এই আদর্শ যেমন শিল্পী-জীবনকে নিয়ন্ত্রিত করে, অপরদিকে শিল্পী সমাজ-মনকে প্রভাবান্বিত করে। অমূলক অবস্থায় সমাজ ও ব্যক্তির মধ্যে যোগাযোগ সহজ হয়, প্রতিকূল অবস্থায় সংঘাত অনিবার্য।

শিল্পের ভাষাগত বৈশিষ্ট্য উপরের বর্ণিত দুই কারণে ঘটে থাকে। বিবর্তন ও পারবর্তনের মধ্য দিয়ে শিল্পের ভাষাগত বৈশিষ্ট্যের অহুসঙ্ধান করতে গেলে লক্ষ করা যাবে যে ভাষাগত কতকগুলি বৈশিষ্ট্য কোনোদিনই সম্পূর্ণ লুপ্ত হয়ে যায় নি। যে বৈশিষ্ট্যগুলি কালে কালে ভাবা নিয়ন্ত্রিত করেছে সেগুলির সম্বন্ধে জ্ঞান না হওয়া পর্যন্ত শিল্প-দৃষ্টি বাধা পেতে পারে।

আকাব, ভক্তি, উদ্দীপনা, ধ্যান-ধারণা—এইগুলিকে বলা যায় শিল্পের অন্তরের বস্তু। আঙ্গিকের সাহায্যে নিমিত্ত হয় আধার। এবং উদ্দীপনা ধ্যান-ধারণা এগুলিকে বলা যেতে পারে আধেয়। আধার ও আধেয় উভয়ের অথও সংযোগে প্রকাশিত হয় রস-সৌন্দর্য। যেটিকে বলা হয় ‘সহৃদয়-সহৃদয় গ্রাহ’। শিল্পের জগতে আধার এবং আধেয় এই দুইয়ের সমন্বয় স্থাপনের কোনো নিতুল কৌশল আজ পর্যন্ত আবিষ্কৃত হয় নি এবং ভবিষ্যতেও শিল্পজগতে এই দিকটি রহস্যবৃত থাকবে। কেবলমাত্র প্রতিভা শক্তিতে এই রহস্য উদ্ঘাটিত হয়ে থাকে। নিমিত্ত সম্বন্ধে বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে বুঝিয়ে দেওয়া সম্ভব।

শিল্পী প্রয়োজন উভয়ের সমন্বয়। এই সমন্বয়ের জ্ঞান প্রয়োজন প্রেরণা। প্রত্যক্ষ উপলব্ধির পথে আবেগ ও জ্ঞানবুদ্ধির সমন্বয় ঘটে। এই জ্ঞানই প্রতিভার সংজ্ঞা দেওয়া হয়েছে ‘নব-নব উন্মেষশালিনী প্রজ্ঞা’।

সচবাচব দেখা যায় বুদ্ধির ক্রিয়া আবেগের অন্তরালে, অর্থাৎ আবেগকে সংযত ক’বে চালিত করছে জ্ঞান-বুদ্ধি। দ্বিতীয়ত দেখা যায় নৈতিক বা দার্শনিক জ্ঞান আবেগের দ্বারা চালিত হতে। তৃতীয়ত দেখি আবেগ ও জ্ঞান-বুদ্ধির মধ্যে সংঘাত। শিল্পীর মানসিক গঠনে যখন এই সংঘাত অতি প্রবল তখনই তার রচনাতে সংঘাতের চিহ্ন স্পষ্ট হয়ে ওঠে এবং যেখানে আবেগ-বর্জিত জ্ঞান-বুদ্ধি সে ক্ষেত্রে শিল্প-রূপের মাধ্যমে শিল্পী নৈতিক, দার্শনিক বা সামাজিক কোনো একটা আদর্শকে প্রচাব করার চেষ্টা করে।

উদ্দীপনা ও আবেগের পথে শিল্পসৃষ্টি হয় একথা সত্য হলেও বুদ্ধিবৃত্তির প্রভাব সে ক্ষেত্রে অপ্রয়োজনীয়, একথা মনে করার হেতু নেই। বুদ্ধিবৃত্তি সহৃদয়বৃত্তির মতোই মানুষের চরিত্রগত গুণ। জ্ঞান-বুদ্ধির প্রভাবে মননশীলতা মাজিত উজ্জল হয়ে থাকে। এই কারণে মননশীলতার অংশটি সম্পূর্ণ বাদ দেওয়া চলে না শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে। একথা ঠিক যে বুদ্ধিবৃত্তির সাহায্যে শিল্পসৃষ্টি হয় না, কিন্তু শিল্পী আদর্শ উদ্দেশ্যকে আলোকিত করার জ্ঞান বুদ্ধিবৃত্তি সকল সময় সাহায্য করছে। এই জ্ঞান শ্রেষ্ঠ শিল্পসৃষ্টিতে Intellect-এর প্রভাব আমরা লক্ষ্য করি। তবে এই দুই বৈশিষ্ট্য অঙ্গাঙ্গিভাবে যুক্ত হওয়াই বাঞ্ছনীয় এবং হয়েও থাকে তাই।

প্রাগৈতিহাসিক কাল থেকে আদিম শিল্প পর্যন্ত বুদ্ধিবৃত্তির প্রয়োগ অন্তরালে থেকেছে। ধর্মীয় আদর্শ বুদ্ধিবৃত্তির স্থান অধিকার ক’রে ছিল। সে সময় শিল্পীদের চিন্তা সামাজিক অবস্থা-ব্যবস্থার সঙ্গে অনিষ্টভাবে যুক্ত থেকেছে। ক্রমে শিল্প-বৃত্তিই

ব্যক্তিকেন্দ্রিক হয়েছে ততই বুদ্ধির প্রভাব শিল্পের ক্ষেত্রে স্পষ্টতর হয়ে উঠেছে এবং বৈজ্ঞানিক যুগে শিল্পীরা একান্তভাবে বিচারনিষ্ঠ এবং বুদ্ধিমার্গী হয়ে উঠেছে।

Intellect-এর সঙ্গে শিল্পশৃঙ্খলার সম্বন্ধ কখনো নিকটে কখনো দূরে থাকে, কিন্তু সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন হয় না। শিল্পীর মানসিক গঠনের সঙ্গে বুদ্ধি-বৃত্তি ও হৃদয়-বৃত্তি জড়িত থাকে। বৈজ্ঞানিক মনোভাব, দার্শনিক মনোভাব, আবেগপ্রধান মনোভাব শিল্পীর ব্যক্তিত্বের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গিভাবে মিলেমিশে আছে। এগুলি কোনটি প্রধান হয়ে আত্মপ্রকাশ করবে শিল্পী নিজেও বলতে পারেন না। এবার দৃষ্টান্তের সাহায্যে বিষয়টি বোঝবার চেষ্টা করা যাক।

যদি কোনো মধ্যযুগীয় কারিগরকে তার রচিত শিল্পরূপের ব্যাখ্যা দিতে বলা হয় তবে সে ধ্যান-ধারণার কথা বলবে অথবা তার আঙ্গিক সম্বন্ধে কিছু ব্যাখ্যা ক'রে দেবে। পরস্পরার পঞ্চ ধরে চলার কারণে কারিগরদের নিজস্ব চিন্তা সব সময় উজ্জল থাকে না। পরিবর্তে সে জানে তার দায়িত্ব কী?

ভাষা সম্বন্ধে তার ধারণা খুবই স্পষ্ট, কিন্তু বিশ্লেষণ ক'রে সেই ভাষার স্বকীয়তা সম্বন্ধে ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণ করা প্রায় সম্ভব হয় না। বৈজ্ঞানিক-পূর্ব যুগের শিল্পী কেবল উদ্দীপনা, ভাব, সৌন্দর্য উপলব্ধি করা ছাড়া আর সবকিছুকেই অহুসঙ্গিক বলে মনে করেছে।

সামাজিক অবস্থা-ব্যবস্থা, অর্থনৈতিক সমস্যা এসব বিষয়ে তার ধারণা অস্পষ্ট থাকাই স্বাভাবিক। সোজা কথায় পরস্পরার পথে যে আদর্শ তার কাছে উপস্থিত হয়েছে সেটিকে ধ্যান-ধারণার পথে উপলব্ধি করাই তার সাধনা। এবং ধ্যান-ধারণার পথে জ্ঞানের উন্মেষ তার শিল্পরচনাকে সজীব রেখেছে।

বহুবিধ তথ্য আহরণের শক্তি ও কোঁতুহল মধ্যযুগীয় শিল্পীদের জীবনে সম্পূর্ণ অপ্রয়োজনীয় না হলেও গোণ। সাধারণভাবে বৈজ্ঞানিক-পূর্ব যুগের শিল্পীদের জীবনে বৈজ্ঞানিক তথ্য অপেক্ষা সৌন্দর্য ততই তার অহুসঙ্গানের বিষয় ছিল।

মোমের তাল নাড়াচাড়া করতে কেমন ক'রে বিশেষ রকমের জড় বস্তু থেকে একটি আকার বেরিয়ে এল সেই রহস্য অহুসঙ্গান করতে গিয়ে ভাষাগত বৈশিষ্ট্য, ধ্যান-ধারণা, বুদ্ধি বিবেচনা ইত্যাদি প্রসঙ্গ আলোচনা করা গেল। তার সবটাই প্রায় শিল্পীর অভিজ্ঞতাকে কেন্দ্র ক'রে। কেবল মাত্র ধ্যান-ধারণা (Contemplation) ও বুদ্ধি-বিচার (Intellect) এই দুই শক্তি শিল্পের অন্তরে প্রবেশ করবার প্রধান অবলম্বন। অবশ্য ওপরের দুই শক্তি শিল্পীর অভিজ্ঞতারই অংশ। কিন্তু এই

হই অভিজ্ঞতা উপলব্ধির পথে যখন শিল্পের অর্থের বস্তু (Content) হয়ে দর্শকের হৃদয় স্পর্শ করে তখনই ধ্যান-ধারণা বা বুদ্ধি-বিচারের চরম সার্থকতা।

শিল্পী যে বিষয় নির্বাচন করে তার বৈচিত্র্যের কোনো অন্ত নেই। যত রকমের উদ্দীপনা তত রকমের বিষয়। অলস কৌতূহল অথবা বৈজ্ঞানিক অহুসন্ধানের পথে যে বিস্ময়, আনন্দ ও বিশেষ রকমের উদ্দীপনা সেগুলি আবেগ-গ্রাহ্য না হওয়া পর্যন্ত কোনো বিষয়ই শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে সার্থক হয় না। যে-উদ্দীপনা শিল্পীর মনকে সচকিত করে সেই উদ্দীপনাই জীবনের সঞ্চিত ভাবাবেগের সঙ্গে যুক্ত হয়ে আর এক রকমের উদ্দীপনার সৃষ্টি করে। শিল্পী-মনের অভিজ্ঞতার সঙ্গে এই ভাবাবেগ ব্যক্তিকেন্দ্রিক Association-এর সংস্কার থেকে মুক্ত হয়ে আর এক স্তরে পৌঁছায় যে-স্তরে ব্যক্তিজীবনের সংস্কার থেকে অনেক পরিমাণে ভাবাবেগ-মুক্ত হয় এবং শিল্পী সাক্ষাৎ পায় বিশেষ রকমের ধারণার জগৎ। আধ্যাত্মিকতাবাদী দার্শনিকদের মতে এই ধারণার জগৎ অতিক্রম করতে পারলেই বিমূর্ত উপলব্ধির স্তরে পৌঁছান যায়। যদি এই বিশ্লেষণ ঠিক হয়ে থাকে তবে স্বীকার করতে হয় যে ব্যক্তিগত ভাবাবেগের বিমূর্ত ধারণাই শিল্পসৃষ্টির আবাসিক উপাদান।

একদিকে উদ্দীপনা-জাত অভিজ্ঞতা অপর দিকে বিমূর্ত উপলব্ধি—উভয়ের উপযুক্ত ভাবার সংযোগে নিমিত্ত হয়েছে শিল্প-রূপ। পৃথিবীর সর্বত্র উভয় শক্তির সংযোগ-স্তরে যে আবেগময় শিল্পরূপ গঠিত হয়েছে ভৌগোলিক পরিবেশ, অর্থনৈতিক অবস্থা-ব্যবস্থা ইত্যাদির সঙ্গে তার কোনো প্রত্যক্ষ সম্বন্ধ নেই। আবার Form নির্মাণের ক্ষেত্রে এই সবার প্রভাব অবশ্যই স্বীকার করতে হয়।

যে ক্ষেত্রে শিল্পী ইন্দ্রিয়-জাত উদ্দীপনাকেই প্রধান বলে দেখে সে ক্ষেত্রে শিল্পীর অহুকরণের পথ অবলম্বন করা ছাড়া উপায় নেই। অপরদিকে যে শিল্পী উদ্দীপনা থেকে নিজেকে বিচ্ছিন্ন করে ফেলে ভাবাবেগের শক্তিকে ধারণায় রূপান্তরিত করতে পারে না তার রচনা নানাবিধ তথ্যের দ্বারা চালিত হয়ে থাকে।

মোট কথা, শিল্প-রূপ একান্তভাবে অহুকরণ হতে পারে না অথবা শুদ্ধ জ্ঞানেরও আকর নয়। কিন্তু উভয় গুণ সকল দেশের সকল শিল্পেই বর্তমান। তাই শিল্প-কলা শুদ্ধও নয়, ইন্দ্রিয়-জাত উদ্দীপনার অহুকরণও নয়। অর্থাৎ প্রত্যেক সার্থক শিল্পী-রূপের মধ্যে শিল্পের আবেদন হল একটি বিশেষ রকমের শক্তি। এই চূড়ান্ত শক্তিতে

বাস্তব উদ্দীপনা এবং বিমূর্ত উপলব্ধি এক বিন্দুতে এসে মেলে। তবে এই সংযোগের কোনো একটি নির্দিষ্ট অথবা কাল-নিরপেক্ষ অবস্থান আবিষ্কার করা সম্ভব নয়। কোনো শিল্পী কীভাবে এই সংযোগস্থলে পৌঁছানেন তাই কোনো শাস্ত্র নেই বলেই শিল্পের ভাষা কালে কালে বিবর্তিত হয়ে চলেছে। কখনো জটিল, কখনো সরল, কোথাও বা বুদ্ধি-প্রধান (Intellectual), কোথাও বা ভাব-প্রধান (Emotional)।

অনেকেই হয়ত লক্ষ্য করেছেন যে উপলব্ধি বিষয় যুক্তির পথে প্রমাণ করতে গেলে বিষয়টি জটিল ও দুর্লভ হয়ে ওঠে। সম্ভবত এই কারণেই ভারতীয় অলংকারশাস্ত্র এত জটিল। অথচ যে-সত্যটি অসাধারণ ধী-শক্তিসম্পন্ন অলংকার-বিদরা যুক্তিতর্কের পথে প্রমাণ করতে চেয়েছেন সেটি কবিতা প্রকাশিত হয়েছে সহজে। সম্ভবত এই আলোচনা প্রসঙ্গেও অনেক অংশ কিছু জটিল হয়ে উঠেছে।

এই সংক্ষিপ্ত ভূমিকাটির প্রয়োজন হল এই কারণে যে পরবর্তী অংশে যে বিষয় নিয়ে আমি আলোচনা করব সেটি আর একটি জটিল—সম্মিলন, টান (Tension) তথা ছন্দ। এই দুই শব্দই প্রভাবেই শিল্পের ভাষা, ভাব তথা অন্তর ও বাহিরের মধ্যে সংযোগ স্থাপিত হয়।

লা প্রয়োজন যে সাহিত্যশ্রিত ছন্দ ও শিল্পশ্রিত ছন্দের পার্থক্য আছে। শিল্পে ছন্দের গুণ প্রকাশ করতে গিয়েই শিল্পীর হাতে সৃষ্টি হয়েছে রেখা। এই রেখাই হল ছন্দের প্রতীক। আমাব দৃঢ় বিশ্বাস গতিব উপলব্ধি থেকেই চিত্রকলার উদ্ভব। আবার দেখা গিয়েছে পরে। লাস্কো এবং আন্টামিরা এই দুই গুহা চিত্রের তুলনার পথে সহজেই বুঝতে পারা যাবে যে গতির সাহায্যে চিত্র রচিত হয়েছে সর্বপ্রথম। পবে প্রাধান্য পেয়েছে আকার তথা জ্যামিতি।

প্রাগৈতিহাসিক যুগের মাটির পাত্র অথবা ছুঁড়ে মারবার জগ্ন পাথরের অস্ত্র, এগুলির সঙ্গে দৈনিক গতির সম্বন্ধ অতি ঘনিষ্ঠ। চোখের সামনে থেকে একটি দৃষ্টান্ত তুলে ধরছি।

একজন কার্তের মিস্ত্রি যখন বিভিন্ন আকারের কার্তের টুকরো জুড়ে টেবিল তৈরি করে তখন কারিগরের অজ্ঞপ্রত্যক্ষের গতি, নির্মিত টেবিলের সঙ্গে যুক্ত হয়ে তাকে সক্রিয় করে তোলে। ঘুরন্ত চাকের উপর মাটির তাল কুমোরের হাতের কারদায় গড়ে তোলে বিভিন্ন রকমের পাত্র। কার্তের মিস্ত্রি ও কুমোর উভয়ের কার্যপ্রণালী

ও উপকরণ সম্পূর্ণ ভিন্ন হওয়া সত্ত্বেও একটি জায়গায় তারা অভিন্ন। কারণ উভয় ক্ষেত্রেই দৈহিক শক্তির প্রয়োগ লক্ষ করা যাচ্ছে। এই দৈহিক গতি পর্যবসিত হয়েই মাটি, পাত্র, টেবিল তৈরি হচ্ছে। এরই নাম সন্নিবর্ষ শক্তি। এটিকে ঠিক ছন্দ বলা চলে না। শক্তির প্রকাশ আর এক ভাবেও হতে পারে। তারও দৃষ্টান্ত এখানে দিলাম।

জলপূর্ণ পাত্রে যদি একটা কাঠের টুকরো ফেলা যায় তখন পাত্র, জল এবং কাঠের টুকরো তিনে মিলে এক রকমের স্পন্দন জাগিয়ে তোলে, যে স্পন্দন বা টান (Tension) জলে, কাঠে বা জলপাত্রে পূর্বে ছিল না।

বিশ্ব-প্রকৃতিতে বৈচিত্র্যের অভাব নেই। কোনো জায়গায় কোনো একটি বস্তু স্থির হয়ে নেই। ছয় ঋতু, দিন-রাত্রি, কোনো ঘটনাই অকস্মাৎ স্থির হয়ে দাঁড়িয়ে যাচ্ছে না। সকালের সূর্যোদয়, দ্বিপ্রহরে সেই সূর্যের প্রচণ্ডাকার, তার দিকে তখন আর তাকানো যায় না। সন্ধ্যার আকাশে সূর্য আবার লাল হয়ে দেখা দেয়, কিন্তু সকালের সূর্যের সঙ্গে তার ছব্ব মিল নেই। এই বিবর্তনের অন্তরালে রয়েছে একটি নিরবচ্ছিন্ন গতি-শক্তি। এই গতিকে চিহ্নিত করার জন্য অনেকগুলি নাম দেওয়া হয়েছে। কেউ বলেন কাল-চক্র; কেউ বলেন সৃষ্টি, স্থিতি, প্রলয়ের খেলা; কেউ বলেন ছন্দ।

শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে এই গতি তথা ছন্দই একমাত্র অবলম্বন। নিঃসন্দেহে বলতে পারি মানুষের সৃষ্টির সার্থকতা ছন্দের পথেই আত্মপ্রকাশ করে। প্রকৃতির সঙ্গে মানুষের সাদৃশ্য অস্বীকার করা যায় না। পার্থক্য কেবল ভাব-ভাবনা, আবেগ-উদ্দীপনার ক্ষেত্রে। আনন্দ, দুঃখ, বেদনা-বোধ এসবও হয়ত জীবজগতে বিद्यমান, কিন্তু বৈচিত্র্য গভীরতা, ভীততার দিক দিয়ে মানুষ থেকে স্বতন্ত্র।

প্রাগৈতিহাসিক যুগের মানুষ জন্তুধাবমান জীবজন্তুর সঙ্গে দোঁড়ে শিকার করতে করতে একদিন অহুভব করেছিল নিজের ও ধাবমান জন্তুর মধ্যে একটি অচ্ছেদ্য সম্বন্ধ তথা সন্নিবর্ষ শক্তি। সম্বন্ধের উপলব্ধি প্রকাশ পেল মানুষের অঙ্কিত চিত্রে, ছুঁড়ে মারার পাথরের হাতিয়ারে। দেখা দিল ছন্দ। এ হল আর এক রকমের শক্তির উপলব্ধি। এ বিষয়ে পূর্বেই দৃষ্টান্তের সাহায্যে ব্যাখ্যা করেছি।

পাণ্ডিক মারতে উত্তম নিষাদের দিকে তাকিয়ে কবি বান্দীকির কাছে প্রথম ছন্দোবদ্ধ ভাবার সৃষ্টি হয়েছিল। পৌরাণিক হলেও এই কাহিনীর থেকে মানুষের শিল্পসৃষ্টির আদি কারণ অল্পমান করা যায়। যে শব্দগুলি বান্দীকি মুনি ব্যবহার করেছিলেন সে শব্দ আজও অভিধানে পাওয়া বাবে। কিন্তু সেই শব্দগুলি পাঠ

কবলেই আমাদের মন ছন্দেব গতিতে পৌছাবে না। গ্রীক থেকে শুরু করে এই মুহূর্ত পর্যন্ত ইয়োবোপেব শিল্প-পৰম্পরাতে জ্যামিতির স্থান খুবই উজ্জ্বল। প্লেটোর কাল থেকে এই জ্যামিতিক আকাংক্ষা অক্ষুণ্ণ আছে।

যদি আমরা স্নিককর্ষ-শক্তির অস্তিত্ব স্বীকার করি তাহলে বলতে হয় জ্যামিতিক আকার কর্ষ-শক্তির সাহায্যেই আত্মপ্রকাশ করেছে। লাস্কো গুহাচিত্রে কর্ষ-শক্তির প্রকাশ আছে। অপব দিকে আন্টািমিয়ার গুহা-চিত্রে আছে জ্যামিতিক আকাংক্ষার প্রকাশ। ক্রমে ইয়োবোপেব শিল্পে এই জ্যামিতিক আকার বিমূর্ত গুণ রূপে স্বীকৃত হয়েছে। অপব দিকে সমগ্র এশিয়াতে স্নিককর্ষ (Tension) ও ছন্দকে প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। এই পার্থক্যটি স্বরণ রাখলে আমরা পববর্তী আলোচনা অনুসরণ করা সহজ হবে।

যে বিশেষ বস্তুকেব শব্দবিজ্ঞানসেব সাহায্যে শব্দ তির্যক গতি পায় সেই বিজ্ঞানসেবই অপর নাম স্নিককর্ষ-শক্তি। শিল্পেব জগতে এই স্নিককর্ষ-শক্তিকে দৃঢ় স্পষ্টভাবে লক্ষ করা যায় তেমন সাহিত্যে যায় না। সাহিত্যেব ছন্দ অনুভব-গ্রাহ্য, প্রত্যক্ষ কবাব উপায় নেই। এই কর্ষ-শক্তিকে প্রত্যক্ষ করে আমরা নবনাবীব নুতে।

এখানে যদি কেউ প্রশ্ন তোলেন যে স্নিককর্ষ-শক্তি ও ছন্দেব গতি উভয়েব মধ্যে কে বাব অধীন? জবাবে বলতে হয় বর্ষণই মৌল শক্তি। এই শক্তি ভাবাবেগেব সঙ্গে যুক্ত হয়ে ছন্দে রূপান্তরিত হয়ে ছন্দেব গতিতে বৈচিত্র্যময় হয় ওঠে। জগতেব দাবতায় বস্তুতে কর্ষ-শক্তি নিহিত রয়েছে। যদি কোনো বস্তুকে পটভূমি বা পৃষ্ঠভূমি থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন করে দেখতে পাওয়া যেত তবে সে বস্তুব স্নিককর্ষ-শক্তি অনুভব-গ্রাহ্য হতো না। যেহেতু বস্তু মাঝেই একটি নির্দিষ্ট স্থান অধিকার করে আছে, উভয়েব সঙ্গে লক্ষ করা যাচ্ছে কর্ষ-শক্তিব বিশিষ্টতা। ছন্দ এই বিশিষ্ট স্নিককর্ষ-শক্তিবই বৈচিত্র্যময় রূপ। আবেগেব শক্তিতে ছন্দ শিল্পেব জগতে আত্মপ্রকাশ করে এবং স্নিককর্ষ-শক্তিব অন্তরালে থেকে যায়। শক্তি যেখানে উপলব্ধ করা বলে সেখানেই বস, যেখানে আবাব পায় সেখানেই সৌন্দর্য, যেখানে গতি পায় সেখানেই ছন্দ।

এই নাম-রূপের জগৎ আমরা দেখছি আলোর সাহায্যে। সূর্যের আলো, চাঁদের আলো, প্রদীপের আলো আমাদের মনে নতুন নতুন উদ্দীপনার সৃষ্টি করছে। অন্ধকারে

নাম-রূপের জগৎ মুছে যায়, থাকে কেবল মাত্র কতকগুলি আকাব। যে আকারের নাম অমুমান্য কবতে হয়, কিন্তু দেখা যায় না।

ফুল সাজানো ফুলদানিও সকাল থেকে সন্ধ্যার মধ্যে আলোব পবিবতনেব সঙ্গে সঙ্গে বড়বড় বিবর্তন ঘটছে। বাত্রেব গাট অন্ধকারেব মধ্যে ফুল সমেত ফুলদানি স্পর্শেব সাহায্যে জানতে গিয়ে এক নতুন অভিজ্ঞতাব সম্মুখীন হই আমরা। জানতে পাবি পাপড়িব মসৃণতা, নমনীয়তা, ফুলদানিও বস্তুতা। যদি দিনেব আলোষ এই ফুল দেখা না থাকত তাহলে আমাদের মনে ভয়, বিষয় বিবর্তিব কাবণ ঘটতে পাবত।

অপরিচিত স্থানে চলতে গিয়ে অবস্থাটা আবও ভীত হয়ে ওঠে। তখন কেবলই সংঘাত কঠিন, বর্কশ, মসৃণ বস্তুব সঙ্গে। সংক্ষেপে, অন্ধকারেব বস্তু মাঝেই বিচিত্র আকাব নিয়ে আমাদের সমস্ত শবাবকে সচবিত্ত কবে তোলে। মেদ, মাংস জড়িত শবাবেব যতগুলি সন্ধি-স্থান আছে সকল সন্ধি-স্থান সক্রিয় হয়ে ওঠে। এই স্পর্শেব দ্বারা সচবিত্ত শবাবেব সন্ধি স্থানেব সঙ্গে যুক্ত হয়ে যে অভিজ্ঞতা আমবা মর্জন কবি তাই নাম সন্নিবর্ষ-শক্তি। এবং সেই শক্তি প্রকাশ কবতে গিয়ে আবিষ্কৃত হয়েছে বেথা।

তাবৎ শিল্প-স্থিতি মধ্যে এই সন্নিবর্ষ-শক্তি যেমন প্রত্যক্ষ কবা যায় সাহিত্যে তেমন প্রত্যক্ষ কবা যায় না। সে ক্ষেত্রে এই শক্তি অনুভব গ্রাহ্য। একথা পূর্বেই বলেছি। আলোব শক্তিতে যেটিকে আমবা দেখি স্পর্শেব সাহায্যে সেটিকে আমবা অনুভবে জানি। এই দেখা ও জানাব সংযোগে শিল্প রূপেব সৃষ্টি। কর্ষণেব অভিজ্ঞতাকে প্রকাশ কবতে গিয়ে শিল্পের ভাষায় দেখা দিয়েছে বেথা। অপর দিকে আলোব উদ্দীপনাকে প্রকাশ কবতে গিয়ে প্রবর্তিত হয়েছে স্পর্শ-প্রয়োগ বাতি।

দৃশ্য ও স্পর্শ উভয়ে একত্রে মিলেমিশে বয়েছে। কেবল অভিজ্ঞতাব ক্ষেত্রে পৃথক হয়ে দেখা দিয়েছে। শিল্পী এই খণ্ডিত অভিজ্ঞতাকে উপলব্ধি পক্ষে নতুন করে প্রত্যক্ষ কবেন। শিল্পী এইভাবে যেটি উপলব্ধি কবেন সেটি শুধু আলো-ছায়াব উদ্দীপনাও নয়, নাম-হীন আকাবেব অভিজ্ঞতাও নয়। উভয়ত সৃষ্ট এই মানস-প্রতিমা বস্তুর অনুকরণও নয়, বস্তু থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্নও নয়।

শিল্প-রূপের এই বিশিষ্ট গুণ আছে বলেই সার্থক শিল্প-রূপকে নিছক অনুকরণও বলা চলে না, শুধু আকারও বলা চলে না। এখানে আর একটি কথা উল্লেখ করতে হয়। রেখা-প্রধান সন্নিবর্ষ-শক্তিসম্পন্ন শিল্প যতটা বাস্তব থেকে আমাদের দূরে নিয়ে

যায (Abstract) আন্দোলন মণ্ডিত দৃশ্য-জাত উদ্দীপনাব থেকে সৃষ্ট শিল্প রূপ বাস্তবের সীমা ত্রয়্যে অনায়াসে লক্ষ্যন কবতে পারে না। শিল্পের বিমূর্ত গুণ প্রকাশিত - যত্নে চন্দ্র ও বেথা-প্রধান ভাষাব সাহায্যে। অপব দিকে শিল্পের বিন্যাস। তাল্পনিত যত্ন আন্দোলন নিমিত্ত ভাষাব সাহায্যে।

খান সাহায্য - যত্নে যেত বপুত কবা হল শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে এই পার্থক্যটি ত্রয়্যে স্পষ্ট বলা না যেত পারে। বৈজ্ঞানিক যুগের প্রভাবে অন্তর্মুখী ও বস্তুমুখী গুণ মণ্ডিত পা ক্য ত্রয়্যে স্পষ্ট। এই পার্থক্যের কাষকাষা সন্ধে আন্দোলন পব - বা যাবে। বৈজ্ঞানিক যুগের প্রাক্কাল পর্যন্ত শিল্পের আদার ও আধা সন্দেহে বাবণা শিল্পী সমাজ পোষণ কবতেন সেই সন্ধেই এই পর্যন্ত আন্দোলন কবা হলে চ এবং এ সন্ধে আদার কিছু বলবাব আছে।

যে বিষয় নিয়ে ভাবছি বা লিখছি সে বিষয়টিকে আমাদের অতি সুপরিচিত একটি রূপকথার সাহায্যে স্পষ্ট ক'বে তোলবাব চেষ্টা কব'ছি। বাজপুত্রের শেষে একদিন ঘুমন্ত পুত্র বাজকন্ঠাব কথা মন পড়ল। তাবপর বাজপুত্র সেই রাজকন্ঠাব কথা ভাবত ভাবতে বে বয়ে পড়লেন বোভায চড়ে ঘুমন্ত পুত্র বাজকন্ঠার অন্তর্সঙ্গ। এ মপত্ৰাড পবত অবণ্য ভেদ ক'বে একদিন তিন হাজির হলেন ঘুমন্ত পুত্র বাজকন্ঠাব কাছে। তাবপর সোনার কাঠি, কপোব কাঠির স্পর্শে রাজকন্ঠা ক'বে গয়ে তুললেন।

রূপকথাব বাজপুত্র ব তাহ শিল্পী ব সব অন্তর্সন্ধানে যাত্রা কবে এবং বহু সাধা - যত্নে শেষপর্যন্ত ফলাদনাব সন্ধান পায়। যে সৌন্দর্য মনেব গভাব চ- যত্নে স্পষ্ট মুখ দুঃখেব স্পর্শে জাগয়ে তোলে শিল্পী। কেবল পার্থক্য এই যে বাজপুত্র চল'ছিল পাঠাড পবত অন্তর্মুখ কবে, আব শিল্পী চলে জীবনব ঘাত প্রতঘাতন মধ্য দিয়ে। এই উত্তই শিল্পী সাধনাব সঙ্গে সমাজজীবনব সন্ধা উল্ল কবা প্রযাজন।

এই নাম রূপের ভগৎ আমবা দেখছি আলোব সাহায্যে। সূর্যের আলো, চাঁদের আলো, প্রদীপের আলো আমাদের মনে নতুন নতুন উদ্দীপনাব সৃষ্টি কবছে। অন্ধকারে নাম রূপের ভগৎ মুছে যায়, থাকে কেবলমাত্র কতকগুলি আকার—যে- আকারেব নাম অনুমান করতে হয় কিন্তু দেখা যায় না। ফুল সাজানো ফুলদানির

সকাল থেকে সন্ধ্যার মধ্যে আলোর পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে রঙেরও বিবর্তন ঘটেছে। রাত্রির গাঢ় অন্ধকারের মধ্যে ফলসমেত ফুলদানি স্পর্শের সাহায্যে জানতে গিয়ে এক নতুন অভিজ্ঞতার সম্মুখীন হই আমরা—জানতে পারি পাপড়ির মৃদুতা, নমনীয়তা, ফুলদানির রক্ষতা। যদি দিনের আলোয় এই ফুল দেখা না থাকত তাহলে আমাদের মনে ভয়-বিস্ময়-বিরক্তির কারণ ঘটতে পারত।

অপবিচিত স্থানে চলতে গিয়ে অবস্থাটা আরো তীব্র হয়ে ওঠে। তখন কেবলই সংঘাত কঠিন, কর্কশ, মৃদু বস্তুর সঙ্গে। সংক্ষেপে, অন্ধকাবে বস্তুমাত্রই বিচিত্র আকার নিয়ে আমাদের সমস্ত শরীবকে সচকিত ক'রে তোলে, মেদ-মাংস জড়িত শরীরের যতগুলি সন্ধিস্থান আছে সকল সন্ধিস্থান সক্রিয় হয়ে ওঠে। এই স্পর্শের দ্বাৰা সচকিত শরীরের সন্ধিস্থানের সঙ্গে যুক্ত হয়ে যে-অভিজ্ঞতা আমরা অর্জন করি তারই নাম কর্ষণ।

তাবৎ এই শিল্পস্থিতির মধ্যে এই কর্ষণ-শক্তি যেমন প্রত্যক্ষ করা যায়, সাহিত্যে তেমন প্রত্যক্ষ করা যায় না। সেক্ষেত্রে এই শক্তি অনুভবগ্ৰাহ্য। আলোব শক্তিতে যেটিকে আমরা দেখি, স্পর্শের সাহায্যে সেটিকে আমরা অনুভবে জানি। এই দেখা ও জানার সংযোগে শিল্প রূপেব সৃষ্টি। কর্ষণের অভিজ্ঞতাকে প্রকাশ কবতে গিয়ে শিল্পের ভাষায় দেখা দিয়েছে রেখা। অপবদিকে আলোর উদ্দীপনাকে প্রকাশ কবতে গিয়ে প্রবর্তিত হয়েছে বর্ণ-প্রয়োগ রীতি।

দৃশ্য ও স্পর্শ উভয়ে একত্রে মিলেমিশে রয়েছে। কেবল অভিজ্ঞতার ক্ষেত্রে পৃথক হয়ে দেখা দিয়েছে। শিল্পী এই খণ্ডিত অভিজ্ঞতাকে উপলব্ধি পথে নতুন ক'রে প্রত্যক্ষ করেন। শিল্পী এইভাবে যেটি উপলব্ধি করেন সেটি শুদ্ধ আলোছায়ার উদ্দীপনাও নয়, বস্তুর থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্নও নয়।

শিল্প-রূপের এই বিশিষ্ট গুণ আছে বলেই সার্থক শিল্প-রূপকে নিছক অঙ্ককরণও বলা চলে না, শুদ্ধ আকারও বলা চলে না। এখানে আর একটি কথার উল্লেখ করতে হয়। রেখাপ্রধান কর্ষণ-শক্তিসম্পন্ন শিল্প যতটা বাস্তব থেকে আমাদের দূরে নিয়ে যায় আলোছায়া মণ্ডিত দৃশ্য-জাত উদ্দীপনার সৃষ্ট শিল্প-রূপ বাস্তবের সীমা তেমন অনাস্রাসে লঙ্ঘন করতে পারে না।

শিল্পের বিমূর্ত গুণ প্রকাশিত হয়েছে ছন্দ ও রেখা-প্রধান ভাষার সাহায্যে। অপর দিকে শিল্পের বহিমুখী গতি নিরন্তরিত হয়েছে আলোছায়া-নির্মিত ভাষার

সাহায্যে। কথার সাহায্যে বিষয়টি যেভাবে পৃথক করা হল শিল্পশৃঙ্খল ক্ষেত্রে এই পার্থক্যটি তৈরী নতুন স্পষ্টভাবে ধরা না-ও যেতে পারে। বৈজ্ঞানিক যুগের প্রভাবে অননুষ্ঠান ও স্বস্থানীয় মধ্যে পার্থক্য তীব্র হয়ে উঠেছে। এই পার্থক্যের কার্যকারণ সম্বন্ধ আলোচনা পরে করা যাবে।

এই আলোচনা শুরু করেছিলাম শিল্পের ভাবকে কেন্দ্র করে। কারণ আমার কথা ভেবেও ভাবি নি। এইবার শিল্পীজীবনের আবশ্যিক আরো কতকগুলি উপাদান সম্বন্ধে আলোচনা করে সমাজের সঙ্গে শিল্পীর সম্বন্ধ এবং বিরোধ উভয় দিক দিয়ে আলোচনা করব।

অনেক মাল-মশলা একত্র করে কারিগর বাড়ি তৈরি করে। সকল কারিগর মাল-মশলার সদ্যাবহার করতে পারে না, বা জানে না। শিল্পীও একরকমের কারিগর তথা নির্মাতা। শিল্পী কত দিক দিয়ে কতভাবে প্রয়োজনীয় উপকরণ উপাদান সংগ্রহ কবে সেই আলোচনাই এ-পর্যন্ত করা হয়েছে। এইবার আর একটি বিষয় উল্লেখ করতে হবে। বিষয়টি হল কল্পনা।

মানুষ মাঝেই অল্পবিস্তর কল্পনাপ্রবণ। কথায় বলে চাটাইয়ে শুয়ে রাজা হবার কল্পনা। এই জাতীয় ব্যক্তিকেন্দ্রিক আকাশকুসুম কল্পনা দিয়ে শিল্পীর কাজ চলে না। শিল্পীর কল্পনা কিছু ভিন্ন রকমের। বাস্তব অভিজ্ঞতার ভিত্তিতে শিল্পীর কল্পনা আত্মপ্রকাশ করে। জীবনের বিচিত্র অভিজ্ঞতার সাহায্যে এক স্থানিষ্ঠ আকারনিষ্ঠ অস্তিত্বকেই যথার্থভাবে শিল্পীর কল্পনা বলতে হয়।

প্রত্যেক সার্থক শিল্প-রূপই নিজেকে অল্পবিস্তর কল্পনার সাহায্যে প্রকাশ করে। শিল্প যে সত্যের প্রতীতি জন্মায় তার অন্ততম কারণ শিল্পের কল্পনাশক্তি এবং এই কল্পনাশক্তির মূলে আছে শিল্পীর প্রতিভা অঙ্গাঙ্গিভাবে যুক্ত। কারণ বিরাট কল্পনা প্রতিভাই অন্ততম লক্ষণ।

ভারতীয় মতে 'নব-নবোন্মেষশালিনী প্রজা'রই অপর নাম প্রতিভা। এই শক্তি আছে বলেই প্রতিভাবান শিল্পী জ্ঞানেন যে গড়তে গেলে ভাঙতে হয়। তাই

আমরা দেখি প্রত্যেক প্রতিভাবান শিল্পী পরস্পরকে ভেঙে কল্পনার সাহায্যে অভাবনীয় নতুন সৃষ্টি করে থাকে। তার জ্ঞান যুক্তিতর্ক-আশ্রিত বিজ্ঞা অপেক্ষা প্রজ্ঞার প্রয়োজন কেন? তারও জবাব এখানে দেওয়া যেতে পারে।

আমাদের মন নানা সংস্কারেব ঘাবা আচ্ছন্ন। অধিকাংশ ব্যক্তিগত কল্পনাই এই দুর্ভেদ্য সংস্কারের দ্বারা প্রতিহত, বার্থ হয়। প্রজ্ঞা এমন একটি শক্তি যার সাহায্যে এই দুর্ভেদ্য সংস্কারেব যবনিকা ভেদ করা যায় এবং অতীত ও ভবিষ্যৎ উভয়ের সম্বন্ধে নতুন দৃষ্টিকোণ খুলে যায়। শিল্প-জনোচিত প্রজ্ঞা এক-এক মুহূর্তে অল্পরূপ অবস্থায় উত্তীর্ণ হতে পারে এবং হয়েও থাকে। তারই অপর নাম প্রেবণা।

পৃথিবীর নানা স্থানে নানা কালে সাধকদের জীবনেব সঙ্গে এমন অনেক অভিজ্ঞতা মুক্ত আছে যেগুলিব বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা আজও পাওয়া যায় নি। বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা পাওয়া যায় নি বলেই যে সেইসব ব্যাখ্যাকে বৈজ্ঞানিকরা সম্পূর্ণ বাতিল করে দিয়েছেন তা নয়। Mystic experience আখ্যা দিয়ে এদের স্বতন্ত্র করে রাখা হয়েছে। শিল্পীর জীবনেও এমন কতকগুলি অভিজ্ঞতা আছে যা প্রায় Mystic-এবই পর্যায়ভুক্ত। এই অতীন্দ্রিয় উপলব্ধিব সঙ্গে শিল্প রূপের যোগ হয়ে থাকে বলেই যুক্তিব পথে এইসব বিষয়েব ব্যাখ্যা দেওয়া যায় না। সমকালীন শিল্পীদের উক্তি থেকে অল্পরূপ Mystic অভিজ্ঞতার সমর্থনও পাওয়া যাবে।

ইতিপূর্বে ধ্যান ধারণা সম্বন্ধে কিস্থ আলোচনা করা হয়েছে। সেই আলোচনাব সূত্র ধরেই বলতে পারা যায়, এই আধ্যাত্মিক উপলব্ধিও ধ্যান-ধারণারই একদিকের পরিণতি।

মানুষের জীবনে দুটি ভিন্নস্বর্ষী গতি লক্ষ করা যায়। বহিস্বর্ষী (Objective) গতির সাহায্যে মানুষের সামাজিক জীবন গড়ে ওঠে। অন্তঃস্বর্ষী (Subjective) গতির সাহায্যে ও অভিনব চেতনার সাহায্যে সে আর একভাবে নিজেকে চেনে ও জানে।

রূপকথার রাজপুত্র যেমন ঘুমন্তপুত্রীর রাজকন্তার কল্পনা নিয়ে জন্মেছিল তেমনি শিল্পী, সাহিত্যিক, সংগীতকার সকলেই বিশিষ্ট চেতনা নিয়ে জন্মগ্রহণ করে। বাইরে থেকে কোনো শিক্ষার দ্বারা এই চেতনাকে মানুষের অন্তরে প্রবেশ করিয়ে দেওয়া যায় না। অবশ্য উপযুক্ত পরিবেশে এই চেতনার পূর্ণরূপ পরিণতি ঘটে। সমকালীন

শিক্ষাব্রতীরা স্বীকার করেছেন যে 'শিথিয়ে-পড়িয়ে' আর্টিস্ট করা সম্ভব নয়। এক-একজন আর্টিস্ট হয়েই জন্মায়, তারপর সমাজজীবন থেকে সে আহরণ করে প্রয়োজনীয় উপাদান।

সমাজ নানা স্তরে বিভক্ত কিন্তু বিচ্ছিন্ন নয়। সমাজনীতি, অর্থনীতি ইত্যাদি নানা নীতি-শাস্ত্রের সাহায্যে সমাজজীবনের ব্যাখ্যা বিশ্লেষণ করা হয়ে থাকে। শিল্পীর সর্বপ্রধান প্রয়োজন সমাজের ভাবময় চेतনাকে নিজের মধ্যে উপলব্ধি করা। অত্যাধিক পারিপার্শ্বিক অবস্থা ব্যবস্থার সঙ্গে তাল রেখে ভাষার বৈশিষ্ট্যকে গড়ে তোলা।

'ভাব কথাটির তাৎপর্য সকলের কাছে সমান তাৎপর্যপূর্ণ নয়। এই মুহূর্তে শিল্পের ক্ষেত্রে এই শব্দটির মূল্য সম্বন্ধে কিছু সন্দেহ জেগেছে। তৎসত্ত্বেও এই শব্দটির তাৎপর্য শিল্পীর জীবনের উপলব্ধির বিষয় বলেই মনে করি।

মাটির সঙ্গে গাছ যুক্ত থেকে আকাশের দিকে বেড়ে চলে আলোর সন্ধানে। ঠিক এইভাবে প্রত্যেক মানুষ সামাজিক জীবনের সঙ্গে যুক্ত থেকেও মহত্তর আদর্শের দিকে এগিয়ে চলার চেষ্টা করে। তবে প্রাণশক্তি যার যেমন তেমন তার পরিণতি ঘটে। জীবনের মূল্যবোধ বিচার করতে হলে সামাজিক আইনকাহন অপেক্ষা আদর্শের দিকে দৃষ্টি দিতে হয়। আনন্দ, সৌন্দর্য এগুলি মানবজীবনকে পূর্ণতা দিয়ে থাকে এই জগতই সমাজজীবনের উদ্দেশ্যতাকে যেতে হয়, অনুভব করতে হয়। অবশ্য শিল্পী মাত্রেরই যে এই উপলব্ধি ঘটে থাকে এমন নাও হতে পারে।

শিল্পী নিজের আদর্শ যখন অনুসরণ করে তখন সে একক। অপরদিকে সে প্রয়োজনের দাবিতে যখন সমাজের সঙ্গে এক হয়ে চলে তখন সে একটি বিরাট যন্ত্রের অংশ মাত্র। শিল্পী যখন সমাজের সঙ্গে যুক্ত তখন তার প্রয়োজন বিচার-বুদ্ধির। যে শিল্পীর মন বুদ্ধিবিচারে পুষ্ট হবার অযোগ্য পেয়েছে সে শিল্পী ভাবের জগৎকে একভাবে দেখে। অপরদিকে যে-শিল্পীর বিচার-বুদ্ধি তেমন পরিণত নয় তার পক্ষে ভাবের জগৎ নিতান্ত ব্যক্তিগত রুচি-মেজাজের মনে হওয়াই স্বাভাবিক।

সৌন্দর্যতত্ত্বে 'শাস্ত' কথাটির উল্লেখ পাওয়া যায়। বৈজ্ঞানিক যুগে দ্রুত পরিবর্তনশীল সমাজে উপরোক্ত কথাটির মূল্য নেই বললেও চলে। তবু কথাটির তাৎপর্য একবার তলিয়ে দেখা দরকার।

এই আলোচনার প্রথমেই উল্লেখ করেছি যে শিল্পশ্রী হুদয়-গ্রাহ্য ভাব, সৌন্দর্য, আবেগ এগুলিকে বাদ দিয়ে এক রকমের নির্মাণ হতে পারে, কিন্তু শ্রুতির জগতে তার

প্রবেশ নিষেধ। গথিক ক্যাথিড্রাল এবং লৌহ-নির্মিত আধুনিক সেতুর মধ্যে বড় রকমের কোনো পার্থক্য আছে কি না, এ সম্বন্ধে কিছু-কিছু আলোচনা বইয়ে পড়েছি। ধারা মনে করেন উভয়ের মধ্যে কোনো পার্থক্য নেই তাঁদের সঙ্গে আমি একমত হতে পারি নি। কারণ সেতু ও Gothic cathedral-এর মধ্যে আদর্শ ও উদ্দেশ্যের পার্থক্য যথেষ্ট। সেতু নির্মিত হয় প্রয়োজনের দাবিতে, cathedral নির্মিত হয়েছে আদর্শের দাবিতে। নিছক নির্মাণ এবং সৃষ্টির মধ্যে পার্থক্য এখানে। যদি এই পার্থক্য উড়িয়ে দেওয়া যায় তবে শিল্পসংস্কৃতির বিকাশ ও বিবর্তন ঘটত না।

মানুষ ক্রমবিকাশের পথে এগিয়ে চলেছে। এই চলার গতি সমাজে সম্পূর্ণভাবে যুক্ত নয়। ভাব-ভাবনা, চিন্তার সাহায্যে ব্যক্তিগত মন সমাজ থেকে স্বতন্ত্র হয়ে একটি নতুন সত্তার অস্তিত্ব অনুসন্ধান ক'রে চলেছে। এই গতি কোনো সময়েই প্রকৃতি-জাত উদ্দীপনা থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন নয়। ব্যক্তি-মনের এই শক্তি সংস্কৃতিকে এগিয়ে নিয়ে যায়। এইসব ব্যক্তিগত প্রতিভার অবদান কোনো লৌকিক কারণে সম্পূর্ণ নিশ্চিহ্ন হয়ে যায় না।

আকাশে ধূমকেতু আমরা রোজ দেখে না। তবু ধূমকেতুর কোনো অস্তিত্ব নেই একথাও কেউ বলতে পারে না। এই ধূমকেতুর মতোই জীবনের মহত্তম আদর্শ বারে বারে ঘুরে আসে এবং এক দল মানুষকে নতুন ক'রে সচেতন ক'রে তোলে।

এই যে অদৃশ্য ভাব-ভাবনার জগৎ সেটিকে কোনো বৈজ্ঞানিক যন্ত্রের সাহায্যে ধরা যায় নি। এটি ধরা পড়ে মানুষের জীবনে। তাই এর অপরাধ নাম উপলব্ধি। উপলব্ধি ছাড়া শিল্পের সার্থক তথা শাস্ত্রত সৃষ্টি সম্ভব নয়। উপলব্ধির জগতে এই যে আদর্শের পরিক্রম একেই আমি শাস্ত্রত বলে মনে করি। এই বিশেষ উপলব্ধি ধ্যান-ধারণার পথেই আত্মপ্রকাশ করে। এই কারণেই শিল্পের ভাববিজ্ঞান সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে আমাদের ধ্যান-ধারণার কথা উল্লেখ করতে হয়েছে। সোজা কথায় স্বতঃস্ফূর্ত জ্ঞান ছাড়া সার্থক সৌন্দর্য্যসৃষ্টি সম্ভব নয়।

দেখা যাচ্ছে যে শিল্প-সৃষ্টির মোটামুটি তিনটি পথ :

১. সমাজের ব্যাপক তাৎপর্য সম্বন্ধে চেতনা।
২. সমকালীন অবস্থা-ব্যবস্থার সঙ্গে যুক্ত শিল্পের আজিক।
৩. ধ্যান-ধারণার পথে স্বতঃস্ফূর্ত জ্ঞানের সাহায্যে শিল্পসৃষ্টি।

এই তিনটি আদর্শ একে অস্ত্রের পরিপূরক বললে ভুল হবে না। তবে একথা ঠিক

যে প্রত্যক্ষ উপলব্ধির আলো সামান্যমাত্র প্রতিকলিত হয় নি এমন যে শিল্পকর্ম সেটিকে রস-সৌন্দর্যের পর্যায়ভুক্ত করা চলে না।

এ-পর্যন্ত যে-আলোচনা করা হয়েছে তার থেকে শিল্পী-জীবনকে নিম্নলিখিত ভাবে ভাগ করা চলে :

ক. আঙ্গিক ও উপকরণের ব্যবহার তথা ভাষাজ্ঞান।

খ. আঙ্গিক ও উপকরণগুলি ভৌগোলিক পরিবেশের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে জড়িত।

ইট, কাঠ, পাথর এগুলি যেখানে পাওয়া যাবে না সেখানে ঐসব উপাদান দিয়ে কোনো বস্তু নির্মাণ করা সম্ভব নয়। অন্তত সহজসাধ্য নয়। কাগজ তৈরি হয়েছিল, তবেই কাগজের ওপর ছবি তৈরি শুরু হয়েছিল। এগুলিকেই বলতে পারি ভৌগোলিক পরিবেশের অবদান। প্রাকৃতিক পরিবেশের প্রভাবও যথেষ্ট লক্ষ করা যায়।

ভৌগোলিক পরিবেশের সঙ্গে প্রাকৃতিক দৃশ্যের কথাও বলে নেওয়া দরকার। কারণ প্রাকৃতিক পরিবেশ বাদ দিয়ে সমাজের প্রভাব আলোচনা করা সম্ভব নয়। প্রাকৃতিক পরিবেশ তথা আকাশ, মাটি, উদ্ভিদ, জীবজন্তু ইত্যাদির সঙ্গে সকল সময় শিল্পের খুবই ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ। এই পরিবেশ থেকেই শিল্পের আদর্শ বহু পরিমাণে নিয়ন্ত্রিত হয়। সমাজ যেমন এক জায়গায় স্থির নেই, ক্রমে বিবর্তনের পথে সমাজজীবনের যেমন পরিবর্তন ঘটে, তেমনি প্রকৃতি সম্বন্ধে মানুষের চেতনা বদলেছে।

প্রাগৈতিহাসিক যুগে প্রকৃতির সঙ্গে মানুষের সম্বন্ধ যত ঘনিষ্ঠ ছিল আজ হয়ত ততটা নেই। তার কারণ বিজ্ঞানের অগ্রগতির পূর্ব পর্যন্ত মানুষ প্রকৃতি থেকেই নানা রকমের শক্তি অর্জন করেছে। মহাভারতে আকাশ, বাতাস, জল এগুলিকে লক্ষ্যের স্থায়ী বাসস্থান বলে উল্লেখ করা হয়েছে। অর্থাৎ প্রকৃতির শক্তির সাহায্যেই মানুষ যেমন বস্তু নির্মাণ করেছে তেমনি প্রকৃতির বৃহৎ পটভূমির সঙ্গে নিজেকে একাত্ম করে সৃষ্টি করেছে মানুষ শিল্প ও সাহিত্য। জীবনের বিশাল পটভূমিরূপে প্রকৃতিকে যেভাবে মানুষ যুগে যুগে দেখেছিল আজ ঠিক সেইভাবে দেখছে। কারণ প্রকৃতির রহস্য অনেক পরিমাণে বিজ্ঞানের আলোয় উজ্জ্বল। তৎসঙ্গেও সাহিত্যে শিল্পে আজও প্রকৃতির মহান রূপ আমরা উপলব্ধি করি। সমাজজীবন জটিল ও নানা সংঘাতের মধ্যে চলেছে। প্রকৃতির সান্নিধ্যে এই জটিল ও সংঘাতপূর্ণ অভিজ্ঞতা থেকে আমরা মুক্তি পাই। এইজন্য একান্তভাবে সমাজকে নিয়ে শিল্পসৃষ্টিতে প্রাকৃতিক প্রভাব অপরিহার্য।

ভাষার উৎপত্তি হয়েছে একের মনের ভাব অন্তের কাছে পৌঁছে দেবার জন্য । এইজন্য সৃষ্টি একান্ত হলেও তা অন্তের কাছে পৌঁছে দেওয়ার ইচ্ছা প্রত্যেক শিল্পীর মনে থাকে । অস্ত্রে পড়ুক, অস্ত্রে দেখুক এই ইচ্ছা নিয়েই শিল্পী সমাজের সামনে উপস্থিত হন । এইভাবে স্রষ্টা ও দর্শকের মধ্যে যোগসূত্র স্থাপিত হয় এবং দেখা দেয় বিভিন্ন রকমের মতামত ।

সমাজের দ্বারা শিল্পী কীভাবে প্রভাবান্বিত হয় সে সম্বন্ধে আলোচনা আমি পূর্বেই করেছি । সমাজের আদর্শ ও উদ্দেশ্য উভয় প্রভাবই শিল্পের ক্ষেত্রে লক্ষ করা যায় । তবে কালে কালে এই প্রভাবের ভিন্নতা ঘটে । সমাজাশ্রিত মানুষের জীবন ধারণের জন্য আইন-শৃঙ্খলার দরকার । আইন-শৃঙ্খলা রক্ষা করার জন্যই নীতি-দুর্নীতির শাস্ত তৈরি হয়েছে । এই নীতি-দুর্নীতির সাময়িক আদর্শ শিল্পীরা সকল সময় অনুসরণ করে চলেছেন নি । অপরদিকে দৈনন্দিন ঘটনাকে প্রধান করে শিল্পসাহিত্য রচিত হয় নি । সংক্ষেপে, শিল্পীরা সমাজে অনেক সময়েই প্রতিদিনের ঘটনার পরিবর্তে কোনো এক স্থায়ী আদর্শকে রূপায়িত করার চেষ্টা করেছে । যে আদর্শ শিল্পকে কালে কালে উদ্বুদ্ধ করেছে এবং শিল্পীরা যে-আদর্শকে অপেক্ষাকৃত স্থায়ী করার চেষ্টা করেছেন, সেগুলি তাঁরা পেলেন কোথায় ?

শিল্পী বৈজ্ঞানিকের মতো সমাজকে বিচার বিশ্লেষণ করে দেখেন নি । সকল সময় এই ইচ্ছা তেমন শক্তিশালী হয় না । পরিবর্তে শিল্পী সমাজের অন্তরের ভাব-ভাবনাকে প্রকাশ করতে চেষ্টা করেন নিজের সহজাত হৃদয়বৃত্তি ও প্রত্যক্ষ উপলব্ধির সাহায্যে । এই জন্যই শিল্পীকে হতে হয় হৃদয়বান । মানুষ হিসাবে শিল্পীর ব্যবহারিক জীবন এবং স্রষ্টা রূপে তাঁর শিল্পী-জীবনে অনেক দ্বন্দ্বও দেখা যায় । এই দ্বন্দ্বই অনেক সময়ে শিল্পীকে নতুন উপলব্ধির পথে চালিত করতে সক্ষম । নানা প্রকার দ্বন্দ্ব সত্ত্বেও শিল্পচেষ্টনা যেখানে শক্তিশালী সেখানেই শিল্পী নিজেকে প্রকাশ করতে সক্ষম হন । এই অবস্থায় শিল্পসৃষ্টির মধ্যে সামাজিক সংস্কার অপেক্ষা সমাজের আদর্শই শিল্পী প্রকাশ করে থাকে । এটি হল শিল্পীর নিজস্ব অবদান । তীব্র আবেগের পথেই জীবনের সুখ-দুঃখ, প্রাণশক্তির প্রাচুর্য শিল্পী যেভাবে প্রকাশ করতে সক্ষম সেটি হল সমাজ ও প্রাকৃতিক পরিবেশের অভিনব ইতিহাস । সে ইতিহাস সামাজিক ঘটনার তথ্যপূর্ণ ইতিহাসে নাও পাওয়া যেতে পারে ।

উপরের আলোচনা যদি সম্পূর্ণ যুক্তির পথে চালিত হয়ে থাকে তাহলে সিদ্ধান্ত করা চলে যে ব্যক্তি বিশেষের বিশেষরকমের প্রতিভার উপরই শিল্পসৃষ্টির বিকাশ সম্ভব

হয়। সামাজিক অবস্থা-ব্যবস্থা উদ্দেশ্য-আদর্শ শিল্পের আনুযায়িক উপাদান ও বিষয়-বৈচিত্র্যের কারণ। সামাজিক নিয়মের দ্বারা শিল্পী যেখানে সম্পূর্ণ নিয়ন্ত্রিত হয়ে থাকে সে ক্ষেত্রে শিল্পী নিজেকে স্বাধীনভাবে প্রকাশ করতে পারে না বলেই শিল্প-রূপ সংকীর্ণ হয়ে ওঠে। সমাজের দায়িত্ব শিল্পীর মনের স্বাধীনতা অক্ষুণ্ণ রাখা। কারণ সামাজিক শৃঙ্খল অপেক্ষা মনের শৃঙ্খল শিল্পকলা এবং সকল রকমের সংস্কৃতির বিকাশের পক্ষে বিপজ্জনক। হিটলারের যুগে জার্মান শিল্পীদের অল্পবস্ত্রের অভাব ঘটে নি। তৎসঙ্গেও শিল্পের চরম দুর্গতি ঘটেছিল। কারণ শিল্পীদের মনের স্বাধীনতা নষ্ট হয়েছিল আইন-শৃঙ্খলার নামে। মুসোলিনী-যুগে ইটালির বিখ্যাত পণ্ডিত আচা্য তুচ্চ বিশ্বভারতীতে এসেছিলেন নিমন্ত্রিত অধ্যাপকরূপে। অকস্মাৎ আদেশ এল পত্রপাঠ তাঁকে ইটালি ফিরে যেতে হবে। কারণ রবীন্দ্রনাথ ছিলেন ফ্যাসিজম-বিরোধী। মুসোলিনী আইন-শৃঙ্খলা রক্ষা করেছিলেন, কিন্তু সংস্কৃতির মূলে কঠারাঘাত হল। অপরদিকে যেখানে শিল্পী সমাজজীবন থেকে মানবীয় চেতনা আহরণ করতে সক্ষম হন না সে অবস্থায় শিল্পসৃষ্টি বন্ধ হয় না, কিন্তু শিল্প হয় সেখানে বাসনের বস্তু, শিল্পীরা হন সে-সমাধে আমোদিয়া (Entertainer)।

অল্পবস্ত্র আশ্রয়ের জ্ঞাত মানুষকে কোনো না কোনো রকমের কর্ম করতে হয়। তবে সমস্ত শক্তি যদি অল্পবস্ত্রের জ্ঞাত ব্যয় করতে হয় তবে কোনো মহৎ আদর্শ অনুসরণ করা চলে না। এজ্ঞাত দবকার অবসর—যে-অবসরের মধ্যে শিল্পী, সাহিত্যিক দার্শনিক, বৈজ্ঞানিক সকলেই জীবনবাণী বঠোর পরিশ্রম করেন নিজ নিজ আদর্শকে রূপায়িত করার জ্ঞাত। সমাজ এই অবসরের ব্যবস্থা না করলে শিল্পীর পক্ষে শিল্পসৃষ্টি কঠিন হয়ে ওঠে।

অনুকূল ও প্রতিকূল অবস্থার মধ্য দিয়ে শিল্পীর অবদান কীভাবে আত্মপ্রকাশ করে সে-বিষয়ে আলোচনা করা গেল। সহজেই লক্ষ্য করতে পারা যাচ্ছে শিল্পী নিজেকে সমাজ থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন করে না এবং সমাজের সঙ্গে পা মিলিয়ে চলাও সৃষ্টি-রত শিল্পীর পক্ষে বিপজ্জনক। কারণ শিল্পীকে অনুসন্ধান করতে হয় সমাজের প্রাণস্পন্দন। নিজের হৃদয় দিয়ে সমাজের হৃদয় স্পর্শ করা এবং সমাজের হৃদয় দিয়ে নিজের হৃদয়কে বিস্তৃত করাই শিল্পীর একমাত্র দায়িত্ব। সমাজ যদি শিল্পীকে তার নিজস্ব স্থান থেকে বিচ্যুত করতে চায় তখন দেখা দেয় শিল্পীসমাজে বিদ্রোহ।

সমাজের সঙ্গে শিল্পীর যে সম্বন্ধ সে সম্বন্ধে আলোচনা এখানে শেষ ক'রে এবার দেখা যাক দর্শকের সঙ্গে শিল্পের সম্বন্ধ কী রকম।

প্রথমেই বলা দরকার যে সৃষ্টি-রত শিল্পী যেভাবে নিজের সৃষ্টি দেখেন বা বিচার করেন দর্শক কখনোই হুবহু সেই জিনিসটি দেখতে পারেন না। আবার সহৃদয় রসিক দর্শক এবং জিজ্ঞাসু বিচারনিষ্ঠ দর্শকের মধ্যে দৃষ্টিভঙ্গির পার্থক্য যথেষ্ট। কায়িক পরিশ্রমের সাহায্যে সামাজিক ও মানসিক নানা উপাদানের সংযোগে শিল্পী একটি অথও রূপ নির্মাণ করেন।

দর্শক প্রথমেই দেখবেন শিল্পের বহিরঙ্গ তথা আঙ্গিক ও করণ-কৌশল। রসিক জানেন শিল্পের বহিরঙ্গের অন্তস্থ নির্ভর করছে অন্তরের রস-সৌন্দর্য, ছন্দ ও সন্নিবন্ধ-শক্তির উপর। কাজেই রসিক দর্শক শিল্পের বহিরঙ্গকে শিল্প-রূপের অন্তরে প্রবেশের পথ রূপেই গ্রহণ ক'রে থাকেন। সৃষ্টি ক্ষমতা না থাকলেও রসিক শিল্প-রূপের সঙ্গে নিজেকে একাত্ম ক'রে দেখতে ও অনুভব করতে সক্ষম। অর্থাৎ সহৃদয় রসিক দর্শক শিল্পের আঙ্গিকগত বৈশিষ্ট্য বিচার করতে সক্ষম এবং রস-সৌন্দর্য উপলব্ধি করার মতো চেতনা তার মধ্যে থাকে।

বিচারের পথে শিল্পের ভাষাকে বিশ্লেষণ ক'রে ভাবের গণ্ডি দ্বারা শিল্পের অন্তরে প্রবেশ করতে পারেন তাঁরাই হলেন সত্যিকারের রসিক এবং যখন এই রসিক দর্শক নিজস্ব ভাষার সাহায্যে এই উপলব্ধিকে প্রকাশ করেন তখন আমরা তাঁকে বলি সমালোচক। অপরদিকে যেসব দর্শক বিচার-বিশ্লেষণের শানিত অন্তরের সাহায্যে বিচ্ছিন্ন ক'রে বিভিন্ন উপাদানগুলিকে স্বতন্ত্র ক'রে দেখেন তাঁরা হলেন ঐতিহাসিক। তাঁরা বলে দিতে পারেন একজন শিল্পীর রচনাতে কতটা সামাজিক উপাদান, কী প্রকার ভৌগোলিক পরিবেশ, শিল্পীর আর্থিক অবস্থা-ব্যবস্থা, শিল্পীর উপর বহির্জগতের প্রভাব ইত্যাদি।

এইভাবে সমাজের নানা স্তরের দর্শক নানাভাবে শিল্পের বিচার করেন। কাজেই কোনো শিল্প-রূপ যে সমাজের সকল ব্যক্তিকে সমানভাবে আকৃষ্ট করবে এমন সম্ভব নয়। ক্রমে শিল্প-রূপের সঙ্গে যুক্ত নানা রসিক ও ঐতিহাসিকের মতামতের দ্বারা একটি সংস্কার গড়ে ওঠে। সেই সংস্কারই বহু ক্ষেত্রে শিল্প-বিচারের অবলম্বন হয়ে ভাবীকালকে প্রভাবান্বিত করে।

জীবনের পরম সার্থকতার সঙ্গে শিল্পের সহস্র বিচার করাই দার্শনিকের কাজ। মানুষের জীবনের সঙ্গে শিল্পের কি সম্বন্ধ? কেন একদল মানুষ জীবনপণ ক'রে শিল্প-কর্ম ক'রে চলে? শিল্পের সঙ্গে মানুষের সুখ-দুঃখ-আনন্দেরই বা কী সম্বন্ধ? শিল্পের দ্বারা সমাজ উপকৃত হয় কিনা—এইগুলি হল দার্শনিকের অহুসঙ্গানের বিষয়।

এই অহুসঙ্গানের পরিণামে রচিত হয়েছে দেশে-দেশে কালে-কালে সৌন্দর্য-শাস্ত্র। সৌন্দর্য-শাস্ত্রের সাহায্যে যেসব তত্ত্ব তার সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেবার প্রয়োজন আছে। কারণ এই আলোচনার সাহায্যে আমরা বুঝতে পারব শিল্পী তার প্রত্যক্ষ উপলব্ধির সাহায্যে এমন অনেক বিষয়ে সচেতন থাকেন যেসব বিষয়ে দার্শনিকরা জ্ঞানের পথে অহুসঙ্গান করেছেন।

সমাজ মানুষের সৃষ্টি। মানুষ প্রকৃতির সৃষ্টি। অথচ মানুষ প্রকৃতির আইনের সম্পূর্ণ বশীভূত নয়। প্রকৃতির আইনকে লঙ্ঘন করার আকাঙ্ক্ষাই প্রগতির অগ্রতম কারণ। শিল্পীর রচনার গতি-প্রকৃতি নিয়ন্ত্রিত হয়েছে ভাঙা-গড়ার ইচ্ছা থেকে। শিল্পীর ব্যক্তিমনের ইচ্ছা যেমনই হোক সমাজের দায়িত্ব থেকে সে সম্পূর্ণ মুক্ত পেতে সক্ষম হয় নি। ধর্ম, রাজা, বণিক এবং রাষ্ট্র কোনো না কোনোভাবে শিল্প-ধারাকে নিয়ন্ত্রিত করার চেষ্টা করেছে। অন্নবস্ত্রের সংস্থানের জ্ঞান শিল্পীকে এই বোঝা বইতে হয়েছে।

সমাজের দাবিপূরণ করেও সার্থক শিল্পসৃষ্টি হয়েছে। আবার দাবিপূরণের তাগিদে শিল্পের পরম্পরা আবর্তে পরিণত হয়েছে। এখন দেখতে হবে কোন শ্রেণীর কোন জাতীয় দাবি শিল্পকে জীবন্ত রাখে এবং কোন শ্রেণীর দাবিতে শিল্পের অবনতি ঘটে।

নিরাপত্তা রক্ষার জ্ঞান সমাজে আইন-শৃঙ্খলার প্রয়োজন। যেখানে আইন-শৃঙ্খলা মানুষকে একা হতে দেয় না সে-সমাজে সংস্কৃতির বিকাশ দুর্বল। কারণ আমরা জানি যে স্বকল্পিত আইন-শৃঙ্খলা যেমন সমাজকে শক্তিশালী করে তেমনি ব্যক্তিগত প্রতিভার অবদানের সাহায্যে সমাজ আর এক রকমের শক্তি অর্জন করে। তাই সভ্যতার অগ্রদূতরূপে আমরা সাক্ষাৎ পাই মুষ্টিমেয় ব্যক্তি যাদের প্রতিভাবলে মানুষ গড়ে তুলেছে আজকের দিনের সমাজ ও সংস্কৃতি। শিল্পের অবদানও এদিক দিয়ে স্বল্প নয়। আদর্শবাদী সমাজ থেকে এবার কিছু দৃষ্টান্ত তুলে ধরা যাক।

শিল্প-রূপকে কেন্দ্র করে সমালোচনা, সাহিত্য, ইতিহাস ও সৌন্দর্যদর্শনের মধ্য

দিয়ে যে মতামত গড়ে ওঠে সেইসব মতামতের আশ্রয়ে ক্রমে একটি জনমত আত্মপ্রকাশ করে। জনমতের শক্তি অসাধারণ। কারণ এ ক্ষেত্রে প্রত্যেক ব্যক্তিরই কিছু না কিছু বক্তব্য থেকে যায়। এই বক্তব্যের অন্তর্ভাগে থাকে অমার্জিত বা অপরিণত কচি-বোব। প্রত্যেকের প্রয়োজনের দাবি পূরণ করতেই আমাদের দিন কাটে। তৎসঙ্গেও শখ-শৌখিনতার আকাঙ্ক্ষা প্রত্যেক মানুষের মধ্যেই অল্পবিস্তর আছে। কারো পাখি পোষাব শখ, কারো একা বসে গান করার শখ—শ্রোতার কাছে গীড়াদায়ক হলেও সে নিজে উপভোগ করে—কারো পড়ার শখ, কারো বা ফুল-বাগানের শখ। এ রকম নীতি প্রয়োজনে লাগে না এমন শখ মুখ পণ্ডিত সকলের মধ্যেই লক্ষ করা যাবে। এইসব শখ-শৌখিনতার মধ্য দিয়ে মানুষ একরকমের দৌলদারের সাক্ষাৎ পায়। অন্তর্দৃষ্টিব সাহায্যে যে জগৎ শিল্পী বা সাহিত্যিক সৃষ্টি করে থাকেন সেটিব আবেদন শৌখিন ব্যক্তির কাছে পৌঁছায় না। তাই শিল্পে বা সাহিত্যে স্বভাবানুগত (Naturalistic) গুণ সাধারণের কাছে পৌঁছায় সহজে।

অপরদিকে বিজ্ঞা-বুদ্ধিসম্পন্ন আর একদল আছেন যারা তথ্যের সাহায্যে শিল্প-রূপকে বিচার করতে চান। এইসব ব্যক্তিদের মতামত সাময়িক শিল্প-আদর্শকে অনেক পৰিমাণে প্রভাবান্বিত করে থাকে।

উনবিংশ শতাব্দীর শিক্ষিত সমাজের সামনে বাস্তবতার আদর্শই ছিল সর্বপ্রধান। এই শ্রেণীর শিক্ষিত সমাজ আজ বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গির দ্বারা প্রভাবান্বিত ও শিল্পকেও তাঁরা যন্ত্রের মতো গ্রহণ বা বর্জন করেন। এক সময় ইয়োরোপের শিক্ষিত সমাজ ভাবতীয়া শিল্পকে পূর্ববর্তার লক্ষণযুক্ত বলে মনে করতেন। আজ সেই সমাজই নিগ্রো এবং অগ্নাত আদিম শিল্পের দ্বারা আকৃষ্ট হয়েছেন।

সমাজের নানা স্তর থেকে নানা মত মিলে-মিশে অতি শক্তিশালী সর্বগ্রাসী এই জনমতের উপরই শিল্পীর খ্যাতি-অখ্যাতি বহু পরিমাণে নির্ভর করে। এই জনমত জনমতের প্রভাব শিল্পীর জীবনে অনেক সময় বিপদ ডেকে আনে। জনমতের প্রভাবেই শিল্পীদের বিপদ ঘটলেও জনমতকে সম্পূর্ণ উপেক্ষা করাও সকল সময় সম্ভব হয় না, কারণ শিল্পীমাত্রেই সমাজের কাছে নিজের আদর্শ প্রতিষ্ঠিত করতে চান। অনেক মহৎ শিল্পী জীবদ্দশায় জনপ্রিয় হন নি। আবার অনেকে জীবদ্দশায় অভূতপূর্ব যশ লাভ করেছেন। কিন্তু সে যশ স্থায়ী হয় নি। তাই দেখা যায় যেসব শিল্পী নিজের আদর্শকে দৃঢ় ভিত্তিতে স্থাপিত করতে পেরেছেন তাঁরা কালক্রমে জনপ্রিয় হয়েছেন। অপরদিকে যারা সাময়িক রুচি-মেজাজকে অনুসরণ করেছেন তাঁদের খ্যাতি স্থায়ী

হয় নি। এই জগুই জনমতের আলোড়নের মধ্য দিয়ে এক এক শিল্পীর আবির্ভাব ও অন্তর্ধান ঘটেছে এবং আজও ঘটছে। শিল্প-সৃষ্টির সঙ্গে সঙ্গে নানা রকমের মতামতের সৃষ্টি হচ্ছে। এই মতামতের দ্বারা শিল্পীর জীবন কতটা প্রভাবান্বিত সেটা অল্প-সম্বাদেব বিষয়।

সৃষ্টিকর্ম হয়ে থাকে একান্তর, অপরদিকে সৃষ্ট বস্তু হয়ে থাকে সমাজের সম্পত্তি। এ প্রসঙ্গে একটি ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা উল্লেখ করা যেতে পারে।

বেনারসে একজন সাধুকে দেখেছি যিনি প্রতিদিন একটি ক'রে হনুমানজীর প্রাকৃতিক আঁকতেন। কাগজেব অভাব হলে আয়নার কাঁচের উপর হনুমানের চিত্র বচনা করতেন। সুনলাম গুপ্তর আদেশেই তিনি এই কাজ ক'বে থাকেন। এই চিত্রাঙ্কন তাব সাধনভজনেব অগতম অঙ্গ। হনুমানজীর এই ছবিতে ছিল ভাবভঙ্গির যেমন বৈচিত্র্য তেমনি ছিল আঙ্গিকের নানারকম উদ্ভাবন-চেষ্টা। এইভাবে হনুমানজীর প্রাকৃতিক আঁকার কি সার্থকতা জানতে চাইলে তিনি বলেন তাঁর গুরু বলেছেন হনুমানজীর ধ্যান ও প্রাকৃতিক আঁকতে আঁকতে তিনি একাদন হনুমানজীর সাক্ষাৎ পাবেন। (বৈষ্ণব ধর্মমতে হনুমান 'দাস্ত' ভাবের প্রতীক)। আমার ধারণা প্রত্যেক সাধক শিল্পী নিজ নিজ হৃদয়ের ভাবকে প্রত্যক্ষ করবার জগুই শিল্পসৃষ্টি ক'রে থাকেন। সমাজের দাবি শিল্পীর হৃদয়ের স্থায়ী ভাবকে যে পর্যন্ত আঘাত না করে সে পর্যন্ত শিল্পীর কর্ম-জীবন ও তাঁর শিল্পী জীবনের মধ্যে সংঘাত ঘটে না।

বিষয়টি আর একটু স্পষ্ট ক'রে তোলা দরকার। কারণ একথা মনে হতে পারে যে আমি হয়ত শিল্পী-মনের গভীরে কোনো দেবদেবীর অস্তিত্ব আছে বলে ইঙ্গিত করছি। শিল্পী-মনের গভীরে যে একটি স্থায়ী ভাব থাকে সেটি একটি বিশেষ রকমের শক্তি। এই শক্তির অপর নাম ছন্দের চেতনা—যে শক্তির সাহায্যে শিল্পী তার সমস্ত বাস্তব অভিজ্ঞতাকে ছন্দোবদ্ধ ক'রে প্রকাশ ক'রে থাকে। বিক্ষিপ্ত বাস্তব অভিজ্ঞতা মুহূর্তে মুহূর্তে কর্ণ-শক্তিতে রূপান্তরিত হচ্ছে এবং ছন্দে তা প্রকাশ পাচ্ছে। এই শক্তি শিল্পীর ব্যক্তিত্বের বনিয়াদ।

শিল্পীর ব্যক্তিত্ব নিয়ে আধুনিক মনোবিজ্ঞানীরা অনেক অন্বেষণ করেছেন। এই অন্বেষণের দ্বারা মনোবিজ্ঞানীরা কোনো একটা চরম সিদ্ধান্তে পৌঁছেছেন বলে মনে হয় না। অচেতন (Unconscious), অবচেতন (Sub-conscious) বা অর্ধচেতন ও চেতন (Conscious) মনের এই তিন স্তরের মধ্যে অচেতনেরই সঙ্গে শিল্পীর ব্যক্তিত্ব ও তার সৃজনীশক্তির কোনো একটা সম্বন্ধ আছে একথা অনেকেই বিশ্বাস করেন।

তবে যথাযথ সম্বন্ধ এখন অহুমানের বিষয়। তাছাড়া সৃষ্টি-রত শিল্পীর কাছে এইসব সমস্তার বিশেষ কোনো মূল্য আছে বলে মনে হয় না। শিল্পী কেবলমাত্র নিজের সৃষ্টি-শক্তি সম্বন্ধে সচেতন থাকে। তার বেশিকিছু অহুসন্ধান করা তার প্রয়োজনও হয় না। এই কারণে আমিও এ-বিষয়টি নিয়ে বেশিদূর অগ্রসর হতে চাই না।

যে বিশেষ কতকগুলি গুণ প্রত্যেক নির্মিত শিল্প-রূপের সঙ্গে যুক্ত থাকে সেগুলি এ পর্যন্ত অহুসন্ধান করার চেষ্টা করেছি। সৃষ্টি-রত শিল্পীকে প্রাচীন বা নবীন যে কোনো বিষয়ে অল্পবিস্তর সচেতন থাকতে হয়। শিল্পের ভাষার আশ্রয় ছাড়া বিভিন্ন উপাদানকে একত্র করে ছন্দ সৃষ্টি সম্ভব নয়।

ভাষা-বর্জিত ভাব বা ভাব-বর্জিত ভাষা দুইয়ের কোনোটারই সার্থকতা নেই। তটভূমি-বর্জিত নদী এবং জলপ্রবাহ-বর্জিত তটভূমি দুইয়ের কোনোটারই মূল্য নেই। বিনূর্ত ভাব ভাষার সাহায্যে রূপ-সৌন্দর্যে প্রতিমা-রূপ ধারণ করে। এইটুকুই হল শিল্পীর জানবার কথা। তারপর শুরু হয় দর্শকের বিচার-বিশ্লেষণ। এবং সেই বিচার-বিশ্লেষণ কীভাবে হয় সে সম্বন্ধে ইতিপূর্বেই বলেছি।

সূর্যাস্ত দেখে আমরা মুগ্ধ হই—বলি, কি সুন্দর! আবার সূর্যাস্তের ছবি দেখেও একইভাবে বলে থাকি, কি সুন্দর ছবি! এখন দার্শনিক শিল্পীকে জিজ্ঞাসা করবেন তোমার আঁকা ছবি আর প্রকৃতির ঐ শোভার মধ্যে পার্থক্য কী? শিল্পী কখনোই বলবেন না যে সূর্যাস্তের অহুকরণ তিনি করেছেন। তারপরে তাঁর রচিত চিত্র যে প্রকৃতি থেকে ভিন্ন, তার সৌন্দর্য ভিন্ন, এ কথাটা খুব স্পষ্ট করে বুঝিয়ে দেওয়া তাঁর পক্ষে সকল সময় সম্ভব হয় না। বরং দার্শনিক বেশ যুক্তির সাহায্যে শিল্পীকে বুঝিয়ে দেবেন যে বাস্তব উপাদানের সাহায্যে তুমি যে ছন্দের সৃষ্টি করেছ তোমার ব্যক্তিত্বের সঙ্গে যার অন্তর্নিহিত যোগ সেইটি তোমার ছবিকে প্রকৃতি থেকে কিছুটা ভিন্ন করেছে, কিন্তু তোমার ছবি প্রকৃতির অহুকরণ-বর্জিত নয়।

যুক্তির পথে যা সত্য, তাবের পথে তা অসত্য হলেও এ-প্রশ্নের জবাব হয়ত কোনো দার্শনিকভাবাপন্ন শিল্পী দিতে পারবেন, কিন্তু সাধারণভাবে অতি মহৎ শিল্পী এ প্রশ্নের জবাব দিতে সক্ষম না-ও হতে পারেন।

দার্শনিকের প্রশ্নে শিল্পীর দুর্বলতা কি রকম হতে পারে তারই একটি ক্ষুদ্র দৃষ্টান্ত দেওয়া গেল। দার্শনিক আমাকে প্রশ্ন করেছেন, শিল্পী মানস-পটে যে ছবি প্রত্যক্ষ

করে সেটি চিত্রপটে দেখা দেয় আর একভাবে। দর্শক সেই চিত্রপট থেকে যে ভাব গ্রহণ করেন সেটিও আর একরকমের। এখন শিল্পীর মানস-পটের ছবি এবং চিত্রপটের ছবি ও দর্শকের মনে প্রতিফলিত ছবি এই তিনের মধ্যে সত্যাকারের ছবি কোনটিকে বলব ?

দার্শনিকের এই জটিল প্রশ্নের জবাব শিল্পী হয়ত দিতে পারেন নি। কাজেই দার্শনিকের সত্য ও শিল্পীর সত্য উভয়ের পার্থক্য কোথায় বিচার করতে না পারলেও শিল্পীর রচনা বন্ধ হয় না। কারণ শিল্পী যা রচনা করেন সেটি তাঁর কাছে পরম সত্য এবং সত্যের প্রতীতি না হওয়া পর্যন্ত শিল্পী রচনা করতেই পারেন না। তাই মনে হয় এসব প্রশ্নের মীমাংসা শিল্পী করতে না পারলে বিশেষ কিছু আসে যায় না। শিল্পী সমাজজীবনে যে আনন্দ-সৌন্দর্যের সম্পদ দিয়ে থাকেন সেটিকে বাদ দিয়ে সমাজ কতটা ক্ষতিগ্রস্ত হতো তা অনুমান করা কঠিন নয়।

স্থূল দৃষ্টিতে যা আমরা দেখি অস্তৃৎটির সাহায্যে তার পরিচয় আর একরকমের : বৈজ্ঞানিক আলোতে তার আর একাঙ্গ দেখা যায়। একই অস্তিত্বের এ যেন বিভিন্ন দিক থেকে দেখা।

যেসব জ্ঞানীশিল্পকলাকে মিথ্যা বলে বর্জন করতে চেয়েছেন তাঁরা ব্যাক্যের সাহায্যে জ্ঞানের সত্য পরিচয় দিতে পেরেছেন কিনা এটাও একটা প্রশ্ন। এ বিষয়ে ভারতীয় চিন্তার কিকিঞ্চ পরিচয় দেওয়া গেল।

জ্ঞানী দার্শনিক বলছেন, ঝর্ণা নদীতে যখন পরিণত হয় তখন তার নাম বদলায় আবার নদী যখন সমুদ্রের সঙ্গে মেশে তখন তার স্বকীয় নাম থাকে না। তেমন যিনি পূর্ণ জ্ঞানের অধিকারী তাঁর কাছে এই নাম-রূপের জগৎ লোপ পায়। নাম-রূপের জগৎ লোপ পাবার শেষ পর্যন্ত শিল্পী উপলব্ধি করতে সক্ষম। যখন নাম থাকবে না তখন শিল্পও থাকবে না। সেই সঙ্গে মানবীয় সকল চেতনাই লোপ পেয়ে নিরাকার নিগুণ নিষ্কিয় অবস্থায় পরিণত হয়। এই শূন্যতাকে পূর্ণ করা হয়েছে ঈশ্বরের নামে।

শিল্পীর কাজ মানুষ নিয়ে। শক্তিসাধনায় ঐ মতের সমর্থন পাওয়া যায়, তাই বৈষ্ণব কবি বলেছেন, ‘সবার উপরে মানুষ সত্য তাহার উপরে নাই’। বৈষ্ণব কবির এই উক্তি শিল্পীর পক্ষে পরম সত্য। মানবীয় চেতনার পূর্ণ পরিচয় শিল্পে সাহিত্যে

যা পাওয়া যায় তাকে মিথ্যা বলা চলে না, তা সত্যেরই আর এক পরিচয়। ভারতীয় ভক্তিবাদ এ-বিষয়ে মীমাংসা করেছেন, পূর্ণ জ্ঞানের বাস্তব প্রকাশকে সত্য বলে স্বীকার করেছেন। এই জ্ঞান ভক্তিবাদে আনন্দ-সৌন্দর্যের বিশেষ স্থান আছে।

জীবনের একমাত্র সার্থকতা তাঁর সৃজনীশক্তির বিকাশ ও বিবর্তনের পথে। এই বিবর্তনের পথে পরম-সত্যের তুহার-কঠিন অভিজ্ঞতা আনন্দে সৌন্দর্যে চন্দের উত্থান পতনের মধ্য দিয়ে প্রকাশ করার পথেই শিল্পীর পরম সিদ্ধি। অবশ্য যদি সমগ্র সমাজ কাম-ক্রোধ-লোভ বজ্রিত নির্বিকার হয়, তখন শিল্পকলার কোনো প্রয়োজন থাকবে কি না জানি না। তবে যতক্ষণ মানুষের জীবনে আবেগ উদ্দীপনা থাকবে, যতক্ষণ বিচারের সিদ্ধান্ত ও প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার পথ মুক্ত থাকবে ততক্ষণ সমাজ থেকে শিল্পী রস গ্রহণ করবে এবং ফলে সমাজজীবনকে নতুন সত্যের দ্বারা বিস্তৃত করবে।

শিল্পী ও দার্শনিকের মধ্যে দৃষ্টিভঙ্গির পার্থক্য স্পষ্ট ক'রে তোলার জন্য ব্যাসদেবের একটি উক্তি উল্লেখ করা গেল। মূল সংস্কৃত :

রূপং রূপবিবর্জিতস্ত ভবতো ধ্যানেন যৎ কল্পিতম্ ।

স্তুত্যা নির্বচনীয়তা খিলগুরোঃ খণ্ডীকৃতং যন্ময়া ।

ব্যাপিৎসং চ বিনাশিতং ভগবতো যৎ তীর্থযাত্রাদিনা ।

ক্ষম্যং জগদীশ । তদ্বিকলতাদোষ এষ মৎকৃতঃ ॥

ব্যাসদেবের খেদোক্তি :

অরূপের রূপ আনি কল্পনা করেছি মোর ধ্যানে ।

ব্যাক্যাতীত মহত্তমে করিয়াছি ছোট স্তুতি গানে ।

সর্বব্যাপী অসীমের সীমিত করেছি তীর্থাদিতে,

দোষী আমি জগদীশ ! ক্ষমা চাই অহুতপ্ত চিতে ॥

শিল্পীর মানসিক গঠন ও ভাষাগত বৈশিষ্ট্য নিয়ে নিজের মনে আলোচনা করতে শুরু করেছিলাম। ক্রমে নানা বিষয়ের জটিল সমস্তার মধ্যে এসে পৌঁছলাম। শিল্প-রূপের অন্তর ও বাহিরের কথা বোঝাতে গিয়ে আমাকে সাহিত্যের ভাষা ব্যবহার করতে হল। স্পষ্টই দেখছি শিল্পের ভাষা দিয়ে শিল্পের ব্যাখ্যা করা চলে না। সাহিত্যের ভাষা এ-দিক দিয়ে অধিক শক্তিশালী। যুক্তিতর্কের সাহায্যে তথ্যের বোঝা বইবার ক্ষমতা সাহিত্যের ভাষায় অনেক বেশি সক্রিয়।

শিল্প, সাহিত্য, নৃত্য, নাট্য, ইত্যাদির মধ্যে একটি যোগসূত্র আছে। এইজন্যই সৌন্দর্যসাধনার ক্ষেত্রে শিল্পের সঙ্গে সংগীতের, সংগীতের সঙ্গে নৃত্যের তুলনামূলক-

আলোচনা করা হয়ে থাকে ! অতি আধুনিক শিল্পসমালোচকের কাছ থেকেও আমরা অল্পরূপ আলোচনা পেয়ে থাকি। এই তুলনা অশ্রিহাৰ্হ হয়ে উঠেছে। কারণ প্রত্যেক শিল্প যেমন ভিন্ন তেমনি শিল্পের মধ্য দিয়ে প্রায় একই শক্তির উপলব্ধি হয়ে থাকে। একই স্থান থেকে নদী-তটভূমির মতো এক এক শ্রেণীর ভাষা, আঙ্গিক, শিল্পকে বিভিন্ন নামে অভিহিত করা হয়। যদি বেড়া ভেঙে দেওয়া যায় তাহলে নামের ভিন্নতাও ঘুচে যায়। সংক্ষেপে সৌন্দর্যের পরম উপলব্ধি এক ও অখণ্ড। কিন্তু সেটিকে অস্ত্রের গোচর করতে হলেই ভাষা। একদিক দিয়ে বলা যায় ভাষা ও সৌন্দর্যের মধ্যে পাথক্য ঘুচিয়ে দেওয়াই প্রতিভাবান শিল্পীর কাজ।

প্রাচ্যশিল্পে আধুনিকতার নামে কোনো জোরালো আন্দোলন আমরা দেখি না। পাশ্চাত্য প্রভাবেই প্রথম আন্দোলন শুরু হয় এবং পাশ্চাত্য আধুনিকতার অনুসরণ করেই প্রাচ্যশিল্পে বিবর্তন থাকলেও পাশ্চাত্য-মার্কী আধুনিকতার আন্দোলন প্রাচ্য ভূখণ্ডে ঘটে নি। তাই আধুনিকতা বলতে হলে পাশ্চাত্য শিল্পের ইতিহাস অনুসরণ করতে হয় এবং সেই ইতিহাসের সূচনা হল ইটালির রেনেসাঁস-যুগে।

সমকালীন শিল্পের গতিপ্রকৃতি অনুসরণ করতে হলে রেনেসাঁস-যুগের শিল্প-পরম্পরার কিঞ্চিং ধারণা থাকা দরকার। যদিও বৈজ্ঞানিক যুগের শিল্প রেনেসাঁস পরম্পরার আওতা থেকে বেরিয়ে আসতে চেয়েছে, কোনো কোনো ক্ষেত্রে সম্পূর্ণ বিমুক্ত হবার চেষ্টা করেছে। কিসের জ্ঞান এই চেষ্টা? কোন প্রভাব? অন্তত এইটুকু জানবার জ্ঞান রেনেসাঁস-যুগের কথা বলতে হয়।

প্রথম বাস্তব সত্যকে শিল্পের অঙ্গীভূত করে তোলার চেষ্টা করলেন রেনেসাঁস-যুগের শিল্পীরা। গাথিক-পরম্পরার পরিবর্তে গ্রীক-শিল্পের আদর্শ তাঁরা গ্রহণ করলেন। এইভাবে বস্তু-আশ্রিত এক নতুন পাদপীঠ নির্মিত হল রেনেসাঁস-যুগের শিল্পীদের প্রভাবে। সমগ্র প্রাচ্যশিল্প-পরম্পরার সঙ্গে তাদের কোনোরকম সম্বন্ধ রইল না। দেখা দিল সম্পূর্ণ নতুন এক শিল্প-পরম্পরা। যে পরম্পরার মূল উপাদান হল আয়তন-যুক্ত আকার ও আলোছায়ায় সন্নিবেশ। প্রবর্তিত হল *Perspective*—সংক্ষেপে, দৃষ্ট-জাত উদ্দীপনার বিশ্লেষণ ও যথাযথ অনুসরণের চেষ্টায় দেখা দিল শিল্পে বাস্তবতা তথা বস্তু আশ্রিত শিল্প।

তৈল বর্ণ আবিষ্কৃত হল। পুরনো করণ-কৌশল বদলে গেল। রেখাস্বাক্ষর গুণ

অদৃশ্য হল। উপকরণের প্রভাবে সপ্তদশ শতাব্দীর মধ্যে নতুন শিল্প-আদর্শ ও নতুন নির্মাণ-রীতি নতুন যুগের সৃষ্টি করল, যার ভুলনা সমগ্র প্রাচ্যশিল্পে মেলে না। ক্রমে রেনেসাঁসের শিল্প-রীতি ক্ষীণবল হয়ে এল এবং ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রাক্কালে ইয়োরোপে চিত্র-পরম্পরা প্রাণহীন নির্জীব হয়ে উঠল।

এই প্রাণহীন শিল্প পরম্পরাকে ধারা বাঁচিয়ে তোলার চেষ্টা করলেন তাঁরাই হলেন আধুনিকতার অগ্রদূত। এঁদের একদল আলোছায়ার জগৎ থেকে শুদ্ধ-বর্ণের অল্পসন্ধান করলেন। আর একদল অল্পসন্ধান করলেন দৃশ্য-জাত উদ্দীপনা থেকে আকারগত উদ্দীপনার অল্পসন্ধান। দৃশ্য ও স্পর্শ এই উভয় সম্বন্ধ নতুন ক'রে স্থাপন করার চেষ্টা আজও এই মুহূর্ত পর্যন্ত শেষ হয় নি ভাষার ক্ষেত্রে। রেখা, ছন্দ, ভঙ্গি প্রাচ্যশিল্পেরই সব বৈশিষ্ট্য। নতুন ক'রে আত্মপ্রকাশ করল প্রাচ্যশিল্প-পরম্পরাতে। সাহিত্যাগত বিষয়ে বর্জন করার আন্দোলন দেখা দিল এবং প্রাচ্যশিল্পের প্রভাবও প্রতিফলিত হতে বিলম্ব হল না। এইভাবে প্রাচ্য-পাশ্চাত্যের মধ্যে যে পার্থক্য ঘটেছিল তার অবসান না ঘটলেও ঠিক সেই পথ আর কেউ অল্পসরণ করলেন না। ক্রমে নতুন করণ-কৌশলের প্রভাবে সমকালীন শিল্পের নবযুগ।

আমার এই ভূমিকারই ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণ এইবার দেবার চেষ্টা করব।

শিল্পের অন্তর-বাহির উভয় দিকের নতুন সংযোগের যে চেষ্টা দেখা দিল বিংশ শতাব্দীর প্রাক্কালে তার গতি-প্রকৃতি অতি দ্রুত সমগ্র ইয়োরোপকে প্রভাবান্বিত করেছিল। রেনেসাঁস-যুগের পর এমন শক্তিশালী আন্দোলন ইয়োরোপের মাটিতে দেখা দেয় নি। ধারা এই নতুন আদর্শের ধারক ও বাহক তাঁরা আজ এতই পরিচিত যে তাঁদের সম্বন্ধে নতুন কিছু বলার প্রয়োজন দেখি না।

করাসি শিল্প-আন্দোলনের পটভূমিতে আমরা লক্ষ করি মার্কিন দেশের শিল্প-সংস্কৃতির নবজন্ম। প্রথম মহাযুদ্ধ থেকে শুরু ক'রে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের শেষ, এই সময়ের মধ্যে রুশ ও ইয়োরোপের মধ্যকার বহু শিল্পী অন্তঃস্থের চেষ্টায় বা নিজ-নিজ শিল্প-রক্ষার স্বযোগ পাবার আশায় মার্কিন দেশে আশ্রয় নিলেন।

এইসব নাবাগত শিল্পীদের প্রভাবে মার্কিন দেশের আধুনিকতার এক নতুন অধ্যায় শুরু হয়। এই নতুন শিল্প-ধারাটিকে আমরা বলতে পারি ষাঁটি বৈজ্ঞানিক যুগের শিল্প। অবশ্য করাসি, জার্মান, ইটালি দেশের আন্দোলনের সঙ্গে বিজ্ঞানের কোনো যোগ ছিল না তা নয়। যোগ যথেষ্ট ছিল। Futurism, Dadaism, Cubism (abstract), Surrealism, Constructivism ইত্যাদির সঙ্গে বিজ্ঞান যুগের

ধনিস্থ সমৃদ্ধ। তৎসঙ্গেও বলতে হয় যে বিংশ শতাব্দীর শিল্প-আন্দোলন বিজ্ঞানের অবদানের দ্বারা প্রভাবান্বিত, কিন্তু মানবীয় চেতনা তখনো অল্পবিস্তর স্বীকৃত। একমাত্র Abstract আর্টের আদর্শই শিল্পকে সবচেয়ে বিজ্ঞান-ভাবাপন্ন করেছিল। তবে এই আদর্শের শুদ্ধতা দীর্ঘকাল অক্ষুণ্ণ হয়নি। এই কারণে বৈজ্ঞানিক যুগের খারক ও বাহ্যিকরূপে মার্কিন দেশের অবদানকে আধুনিকতার প্রতিনিধি রূপে গ্রহণ করতে হয়।

যে সময় ইয়োরোপ যুদ্ধ এবং রাষ্ট্রবিপ্লবের দ্বারা ক্ষতবিক্ষত সেই সময়ের মধ্যে মার্কিন দেশ বিজ্ঞানের নব নব উদ্ভাবন এবং যন্ত্র-শিল্পের শক্তিতে সমগ্র ইয়োরোপকে প্রভাবান্বিত করেছে এবং আটম বোমার শক্তি দেখিয়ে জগৎকে স্তম্ভিত করেছে। সেই মার্কিন দেশের শিল্পে যে যন্ত্রযুগের প্রভাব গভীরভাবে প্রতিকলিত হবে একথা সহজেই অনুমান করা চলে।

বিজ্ঞান অতীতের বিশ্বাসকে ভেঙেচুরে নিমূল ক'রে দিয়েছে। কাজেই মার্কিন দেশের শিল্প-চিন্তা অতীতকে ধ্বংস ক'রে বিজ্ঞানের আলোয় উজ্জ্বল বর্তমানকে এক ও অদ্বিতীয় বলে স্বীকার করবে, এতে আশ্চর্য হবার কিছু নেই। মার্কিন দেশে ইয়োরোপ থেকে যেসব শিল্পীরা আশ্রয় নিলেন তাঁরা সে দেশের শিল্পীদের দেখালেন শিল্পের আঙ্গিক ও নতুন দৃষ্টিভঙ্গি। অপরদিকে এইসব শিল্পীরা প্রভাবান্বিত হলেন মার্কিন দেশে দ্রুত পরিবর্তনশীল জীবনযাত্রার দ্বারা।

মার্কিন শিল্পীরা নতুন নতুন পরীক্ষার পথে বিজ্ঞানের আবিষ্কারের মতো চমকপ্রদ দ্রুততার প্রবর্তন করলেন। দ্রুততার সঙ্গে অনিশ্চয়তা, অনিশ্চয়তার সঙ্গে আশংকা, উদ্বেগ বৈজ্ঞানিক যুগে বেশ স্পষ্ট হয়ে দেখা দিল মার্কিন শিল্পে—তথা শিল্পে অন্তর্মুখী গতি প্রায় নিশ্চিহ্ন হল। পরিবর্তে দেখা দিল শুদ্ধ বস্তু-আশ্রিত শিল্প। শিল্পীদের সামনে অতীন্দ্রিয় আদর্শ অপেক্ষা ইন্দ্রিয়-জাত উদ্দীপনাই হল জীবনের সর্বপ্রধান পরিচয়।

ভাব, সৌন্দর্য, রস ইত্যাদি গতাত্মগতিক ভাবধারার সঙ্গে প্রগতিবাদী মার্কিন শিল্পীদের সম্বন্ধ প্রায় বিচ্ছিন্ন হয়ে গেল। কারণ এই আদর্শ অনুসরণ করার সুযোগ ছিল মার্কিন সমাজ ও শিল্পে অতি সংকীর্ণ। তাই শিল্পের ভাষাগত উপাদান সম্বন্ধে পরীক্ষা-নিরীক্ষার চূড়ান্ত পরিণতির দিকে অগ্রসর হলেন এইসব শিল্পীরা। ক্রমে বৈজ্ঞানিক জিজ্ঞাসা অপেক্ষা যন্ত্রযুগের আকার-প্রকার ও নির্মাণ-রীতির দ্বারাই তাঁরা বেশি প্রভাবান্বিত হলেন। তৈরি হল নতুন রকমের গ্যাজেট-শিল্প, প্রযুক্তিবিজ্ঞান (Technology)।

যন্ত্র প্রভাবান্বিত গ্যাজেট-মার্কী শিল্প রূপের মধ্যে মানবীয় চেতনার বিশেষ কোনো স্থান রইল না। তাই পণ্ডিত এবং বৈজ্ঞানিকের মধ্যে কোথাও কোথাও এই শিল্পের নাম দেওয়া হল 'Dehumanized Art'।

একদিন আদম ও ইভ জ্ঞানবৃক্ষের ফল খাওয়ার অপরাধে স্বর্গচ্যুত হয়েছিলেন। আজও তেমনি শিল্পীরা বিজ্ঞান-বৃক্ষের ফল খেয়ে শিল্পের উদ্ভান থেকে বেরিয়ে যন্ত্রের কারখানায় প্রবেশ করেছেন। সে নতুন পরিবেশের মধ্যে সমকালীন শিল্পীরা শিল্পস্থিতিতে রত আছেন সে-পরিবেশের কিছু পরিচয় নেওয়া যাক। পৃথিবীর সকল শিল্পীই আজ শহরবাসী। কলকারখানা পরিবেষ্টিত, শব্দে মুখরিত, গ্যাজেট-কন্টাক্তিত শহরে শিল্পীদের জীবন কাটছে। প্রকৃতির সঙ্গে আত্মিক সম্বন্ধ আজ সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন। অবশ্য বিজ্ঞানের দৌলতে প্রকৃতির সম্বন্ধে জ্ঞান বহু পরিমাণে বিস্তৃত হয়েছে, এ বিষয়ে সন্দেহ নেই। অহুবীক্ষণ, দূরবীক্ষণ এবং আরও বহুবিধ বৈজ্ঞানিক অহুসন্ধানের সাহায্যে প্রকৃতি জাত তথ্য এতই বিস্তৃত হয়েছে যে সে-সম্বন্ধে কোনোরকম ধারণা গ্রীক বা রেনেসাঁস-যুগের শিল্পীদের ছিল না।

সংক্ষেপে : রূপ, রস, গন্ধ, স্পর্শ, শব্দের জগৎ আজ বহুদূর পর্যন্ত বিস্তৃত ; কাজেই ইন্দ্রিয়-জাত উদ্দীপনা যে बदলে যাবে সে-বিষয়ে সন্দেহের অবকাশ নেই।

প্রকৃতির যেমন হৃদয়গ্রাহ্য আবেদন আছে তেমনি প্রকৃতির অন্তরে নিহিত শক্তিও আছে। এই শক্তিকে আয়ত্ত ক'রে বৈজ্ঞানিক যুগের মানুষ অসীম ঐশ্বর্যের অধিকারী হয়েছে। প্রাকৃতিক বাধা বলতে আজ আর কিছুই নেই। ধর্মিতা প্রকৃতিদেবীকে মানুষ যখন প্রায় ক্রীতদাসীর স্তরে ঠেলে দিয়েছে এমন সময় প্রকৃতির প্রতিশোধ শুরু হল। আজ বৈজ্ঞানিকরা বৃকতে পারছেন সম্পদবৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে মাটি, জল, আকাশ, বাতাস এমনি কলুষিত হয়ে উঠেছে যে মানুষের অস্তিত্ব হয়ে উঠেছে বিপজ্জনক। মানুষকে বেঁচে থাকতে হলে প্রকৃতির সঙ্গে মানিয়ে চলার দরকার, একথা ইতস্তত জ্ঞানী গুণীর কাছ থেকে স্নতে পাওয়া যাচ্ছে।

বৈজ্ঞানিকরা এই সমস্যাটির সমাধান কীভাবে করবেন সে কথা নিয়ে আলোচনার যোগ্যতা বা প্রয়োজন আমার নেই। শিল্পীসমাজ এই সমস্যাটির সমাধান কীভাবে করবেন অর্থাৎ প্রকৃতির সঙ্গে আত্মিক সম্বন্ধ স্থাপনে তাঁরা অগ্রসর হবেন, না এই কলুষিত যন্ত্রযুগের অবদানকে চূড়ান্ত বলে স্বীকার করবেন, সেটি অহুসন্ধান করার বিষয়।

শিল্পীরা যে নিজের পারিপার্শ্বিক অবস্থা-ব্যবহার মধ্যে স্বস্তি পাচ্ছেন না তা নিশ্চয় ক'রে বলা যায়, কারণ কোনো আদর্শই দীর্ঘকাল অমুহুত হতে দেখা যাচ্ছে না। মুহূর্তে মুহূর্তে শিল্পের গতি প্রকৃতি, আদর্শ, উদ্দেশ্য, আঙ্গিক বদলে চলেছে। গতকাল যে আদর্শ চূড়ান্ত বলে গৃহীত হয়েছিল আজ আর তার কোনো মূল্য থাকছে না। সমগ্র শিল্পশৃঙ্খল মধ্য দিয়ে উচ্চারিত হচ্ছে এহ বাহু এহ বাহু।

জীবনের দ্রুতগতি চিহ্নিত হয়ে থাকে সাম্প্রতিক শিল্পকলার প্রতি অঙ্গে। তাই সাম্প্রতিক শিল্পে অসম্পূর্ণতার চিহ্ন প্রায়ই লক্ষ করা যায়। এই অসম্পূর্ণতার কারণ শিল্পীর অবস্থার সঙ্গেই যুক্ত।

কিছুটা বিশৃঙ্খলা ছাড়া সংস্কৃতির বিবর্তন ঘটে না। বিশৃঙ্খলা, বিদ্রোহ, পরস্পরার মূলে কুঠারঘাত—এগুলি বিবর্তনের পূর্ব-লক্ষণ। আজকের দিনে শিল্পকলার ক্ষেত্রে যে-বিশৃঙ্খলা বা উচ্ছৃঙ্খলতা সেগুলিকে বিবর্তনের আবশ্যিক লক্ষণ বলেই ধরে নেওয়া যেতে পারে। যেসব শিল্পী এই বিশৃঙ্খলার পথ খুলে দিলেন তাঁদের কাছ থেকে কিছু যে স্থায়ী সম্পদ আমরা পাই নি তা হয়। প্রথমেই দেখা যায় ধর্ম, নীতি-দুর্নীতি, পরস্পরা-আশ্রিত সংস্কারকে উপেক্ষা করার দুঃসাহস বা সংসাহস এইসব শিল্পীর সর্ব-প্রধান অবদান। হৃন্দর ও অহৃন্দরের ধারণা যে কীভাবে অভ্যাসগত সংস্কারের সঙ্গে জড়িত সে-বিষয়ে নতুন ক'রে প্রশ্ন জাগল আমাদের মনে।

এই সাহস সকল শিল্প-আন্দোলনের সঙ্গে জড়িত থেকেছে। দ্বিস্ত অতীত থেকে এতটা বিচ্ছিন্ন শিল্পশৃঙ্খল প্রয়াস ইতিপূর্বে ঘটে নি। শিল্পের ইতিহাসে এই যে ব্যতিক্রম সেটা কতটা সমকালীন অবস্থা ব্যবহার সঙ্গে যুক্ত সে-সম্বন্ধে পূর্বেই উল্লেখ করা হয়েছে।

বিদ্রোহ ছাড়া শিল্পের কোনো নতুন পথ আবিষ্কৃত হয় নি। আজকের এই বিদ্রোহের অন্তরে আছে প্রকৃতি ও পরস্পরা সম্বন্ধে ভ্রান্ত ও অপরিণত ধারণা। প্রকৃতি ও পরস্পরা উভয়কেই আগের দিনের শিল্পীরা শ্রদ্ধার সঙ্গে স্বীকার করেছেন। প্রকৃতি ও পরস্পরের প্রভাব থেকে নিজেদের বিভিন্ন করবার চেষ্টা তাঁরা করেন নি। কারণ মানবজীবনের মূল্যবোধের সঙ্গে শিল্পকে যতদূর সম্ভব ঘনিষ্ঠভাবে জড়িত রেখেছিলেন, এমনকি Cubism-এর কাল পর্যন্ত এ-আদর্শের বড় রকমের ব্যতিক্রম ঘটে নি।

বুদ্ধিবৃত্তির সঙ্গে হৃদয়বৃত্তি—উভয়ের যথাযথ সংযোগ ছাড়া শিল্প পূর্ণাঙ্গ হয়ে ওঠে না। এটি একটি শাখত সত্য। সম্পূর্ণভাবে এই সত্যকে কোনো দার্শনিক বা শিল্পী উপেক্ষা করেন নি। আর উপেক্ষা করাও চলে না। কখনো হৃদয়বৃত্তি অহুসরণ করে বুদ্ধিবৃত্তিকে, কখনো বা বুদ্ধিবৃত্তির সন্মুখভাগে থাকে হৃদয়বৃত্তি। উভয়ের সংযোগে যে নতুন শক্তি উৎপন্ন হয় সেই শক্তিকে শ্রেষ্ঠ রচনাতে আমরা উপলব্ধি করি।

এই মুহূর্তে শিল্পের ক্ষেত্রে হৃদয়বৃত্তি ও বুদ্ধিবৃত্তির মধ্যে তীব্র সংঘাত দেখা দিয়েছে। এই সংঘাতের চিহ্ন সাম্প্রতিক শিল্পে প্রায় সর্বত্র বর্তমান। সমকালীন শিল্পে যে অসম্পূর্ণতার উল্লেখ করেছি তারও মূলে আছে এই সংঘাত।

এইবার সমকালীন শিল্পে মনোবিজ্ঞানের প্রভাব অহুসরণ করা যেতে পারে। মনোবিজ্ঞানের ঐতিহ্য আনকোরা নতুন নয়। ধর্ম, সমাজ, যৌনজীবন ইত্যাদির সঙ্গে মনোদর্শন জড়িত। ঈশ্বর, পাপপুণ্য, ধর্ম-অধর্ম ইত্যাদির সঙ্গে প্রাচীন মনোবিজ্ঞানের জন্ম।

আধুনিক যুগের মনোবিজ্ঞান বিশেষভাবে চিকিৎসা-শাস্ত্রের সঙ্গে যুক্ত। মানসিক ব্যাধিগ্রস্ত নরনারীর রোগের কারণ অহুসন্ধান করতে গিয়ে ফ্রয়েড যৌনজীবন সম্বন্ধে যে-সিদ্ধান্ত করেছিলেন তারই প্রভাব সমকালীন শিল্পে সবচেয়ে শক্তিশালী। Surrealism-নামক শিল্পের আদর্শ ফ্রয়েড-প্রচারিত মনোবিজ্ঞানের সঙ্গে পা কেলে চলবার চেষ্টা করেছে। কাজেই এই শিল্পীগোষ্ঠীর পরিচয় থেকে মোটামুটি মনোবিজ্ঞান-সম্মত শিল্পধারার পরিচয় পাওয়া যাবে।

চেতন (Conscious), অর্ধচেতন (Subconscious), অচেতন (Unconscious)—মাত্রাব্যবহার এই মনের স্বরভেদ আগের দিনের সাধক-সমাজে অজানা ছিল না। ভারতীয় যোগী, খ্রীষ্টীয় সাধুসন্ত সকলেই এ-বিষয়ে সচেতন ছিলেন। গভীর ধ্যানের পথে যে কতকগুলি কামজ আকাজ্জা জীবন্ত হয়ে ওঠে, বৃদ্ধের প্রলোভন-জন্মের কাহিনী ও অজ্ঞতা গুহায় তাঁর চিত্র এ-বিষয়ে সুপরিচিত দৃষ্টান্ত।

সিগমণ্ড ফ্রয়েড অচেতন মনের রুদ্ধ আকাজ্জাগুলিকে স্বপ্নের সঙ্গে যুক্ত করে দেখালেন যে আমাদের সকল রকমের মানসিক বিকৃতির কারণ রুদ্ধ কামজ আকাজ্জার সঙ্গে সচেতন তথা সামাজিক মনের ঘর্ষ। তাঁর মতে স্বপ্নের এই ঘর্ষগুলি প্রকাশ পায় কতকগুলি প্রতীকের সাহায্যে। Surrealist শিল্পীর ফ্রয়েডের প্রযুক্তি

আদর্শকে গ্রহণ করলেন। বিশেষভাবে স্বপ্নবাদ হল তাঁদের মূলমন্ত্র। স্বাভাবিক মন যুক্তির নির্দেশে এবং সমাজের ভয়ে ঘেসব বিষয় থেকে দূরে থাকতে চেয়েছে সেগুলিকে অস্বীকার করে শিল্পীরা অসামাজিক অর্থোজিক জগৎ সৃষ্টি করার চেষ্টা করলেন। এই সৃষ্টির প্রধান অবলম্বন হল ক্রয়েড-প্রবর্তিত প্রতীকগুলি।

মহৎ আদর্শ সম্বন্ধে স্বীকৃতি ক্রয়েডের আলোচনায় পাওয়া যায় না। জীবনের মহৎ আদর্শ সম্বন্ধে তিনি অনেক পরিমাণে উদাসীন। অন্তঃসম্পর্কী অচেতন মনের অহুসন্ধান ক্রয়েড চড়াবৃত্তভাবে করতে সক্ষম হন নি। তার উল্লেখযোগ্য প্রমাণ যুগ্ড-এর স্বপ্নবাদ। ভারতীয় তত্ত্ব-সাধনার অচেতন মনকে ধ্যানের পথে সচেতন করে তোলায় একটি নির্দিষ্ট পন্থা আছে। এই উপায়ে ছিন্নমস্তা, চামুণ্ডা ইত্যাদির সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। বৈজ্ঞানিক যুগ্ড-এর স্বপ্নবাদ কিছু পরিমাণে ভারতীয় মনোবিজ্ঞান অহুসরণ করার চেষ্টা করে। তাই তাঁর মতো মাহুশের মন কামজ বৃত্তির মধ্যেই সীমাবদ্ধ নয়। Surrealist-পন্থী শিল্পীরা ক্রয়েড-প্রবর্তিত প্রতীক দ্বারা সীমিত গভীর থেকে যে ব্যাপকতার অভিজ্ঞতার সন্ধান করছেন, যার ফলে নতুন প্রতীক আত্মপ্রকাশ করছে, সম্ভবত তার মূলে আছে যুগ্ড-এর প্রভাব।

আমাদের দেশে তাত্ত্বিক আর্ট নামক চর্চাও শুরু হয়েছে কিছুটা ভারতীয় কিছুটা যুগ্ড-এর প্রভাবে।

প্রযুক্তি বিজ্ঞান Technological ও Psychological উভয় দিকের যে-পরিচয় পাওয়া গেল তার থেকে অহুমান করা চলে যে সমকালীন শিল্পী বাস্তবতা ও বাস্তবতার সঙ্গে যুক্ত সৌন্দর্য থেকে প্রতীকধর্মী শিল্পসৃষ্টির প্রয়াস করেছেন। উভয়ের সংযোগে বহুদিক দিয়ে বহুভাবে শিল্পীমহলে যে পরীক্ষা-নিরীক্ষা চলেছে সে-বিষয়ে স্বতন্ত্র আলোচনার প্রয়োজন দেখি না। কারণ সাম্প্রতিক শিল্পের গতি-প্রকৃতি নানা আঁকাবাকা পথে প্রবাহিত হলেও মূল লক্ষ্য দু'টিরই আমি অহুসন্ধান করেছি। যদি এই আলোচনা নির্ভরযোগ্য হয় তবে মীমাংসা করতে পারি যে একদিকে আছে বিজ্ঞানের উজ্জল গৌরবময় সৃষ্টি, যার প্রথম সূত্রপাত হয়েছিল Futurist-দের আন্দোলনকে কেন্দ্র করে। এই আন্দোলন শুরু হয় প্রথম মহাযুদ্ধের অনতিকাল পূর্বে। অপরদিকে আছে Dadaism। যার সূত্রপাত হয়েছিল প্রথম মহাযুদ্ধের অনতিকাল পরে।

বহুসভ্যতার প্রতি প্রচণ্ড বিদ্বেষ নিয়ে Dadaism শুরু হয়। এই থেকেই Psychological শিল্পধারার সূচনা। একেত্রে দেখি সভ্যসমাজ ও সভ্যজীবনের প্রতি বিতৃষ্ণা। Futurist-রা করলেন বহুশক্তির বর্ণনা। অপরদিকে Dadaist-রা

প্রকাশ করলেন স্বল্পযুগের বীভৎসতা, নৈরাশ্রবান। মানুষের জীবনের উদ্বেগ-আদর্শকে তুচ্ছ ও সংকীর্ণ করে দেখানোর চেষ্টা। এই দুই আদর্শকে সমকালীন শিল্পের স্থায়ী-ভাব বলা যায়। এবং এই দুই আদর্শের কোনোটির সঙ্গে মানুষের উচ্চ আদর্শ জড়িত নেই বলেই শিল্প আজ মানবীয় চেতনার থেকে বিচ্ছিন্ন।

পৃথিবীর ইতিহাসে যতগুলি ধর্মীয় প্রতীকের দৃষ্টান্ত পাওয়া যায় সেগুলি সমাজ ও জীবনের গভীরতম আদর্শের সঙ্গে যুক্ত। এই কারণে এইসব প্রতীকের সঙ্গে জীবনের মূল্যবোধ বিশেষ বিশেষ আদর্শের সঙ্গে যুক্ত ছিল। আধুনিক প্রতীক জীবন-ধারণের উদ্বেগপ্রধান এবং জীবনধারণের উপযুক্ত প্রয়োজনকেই প্রধান বলে জেনেছে। উপযুক্ত খাদ্য, উপযুক্ত আশ্রয় ও বিশ্রামের অবকাশেরই মধ্যে মানুষের জীবনের বিকাশ ও বিবর্তন ঘটেছে এবং ঘটছে—এ-বিশ্বাসের সঙ্গে যুক্ত তা। এই কারণে এইসব জীবনধারণের আবৃত্তিকৃত বস্তুগুলি সকলের কাছে উপযুক্ত পরিমাণে পৌঁছানো দরকার। এই উদ্বেগকে অস্বীকার করা অসম্ভব। তৎসঙ্গেও বলতে হয়, মানুষের আরেকিছু আদর্শ আছে এবং তার অঙ্গসন্ধান করার সুযোগ সমাজে থাকা প্রয়োজন।

রুশ বিপ্লবের পরে য. য. শিল্প পরম্পরা আত্মপ্রকাশ করেছিল, তার প্রাণকেজ্জ্বল্যে কাস্তে ও হাতুড়ি এই প্রতীকটির উল্লেখ করা দরকার। জনপ্রিয়তার দিক দিয়ে এই প্রতীকের তুলনা ইতিহাসে বিরল। U. S. S. R-এর সমস্ত শিল্প এই প্রতীকের ব্যাখ্যারূপে গ্রহণ করাই সংগত। অর্থ নৈতিক জীবনকে উজ্জ্বল করে দেখানোই এ ক্ষেত্রে শিল্পীদের সর্বপ্রধান দায়িত্ব। সমাজের সকল স্তরের মানুষের দুঃখদৈন্য দূর করার চেষ্টাকে যৎকিঞ্চিৎ বলে উপেক্ষা করা চলে না। এইদিক দিয়ে U. S. S. R-এর Communist দেশের পরিকল্পনা যতটা সার্থক, শিল্পসংস্কৃতির ক্ষেত্রে তা কতটা সার্থক হয়েছে তা বিচার করা কঠিন। কারণ সংস্কৃতির আদর্শ ব্যক্তির জীবনের মূল্যবোধ এবং জীবনধারণের বিধিব্যবস্থার মধ্যে পার্থক্য অবশ্যই আছে। এইদিক দিকে রুশদেশের শিল্পকলা জীবনের মূল্যকে সংকীর্ণ করে এনেছে—এ অহুমান অনেকে করে থাকেন। এই অহুমানের সমর্থন নিম্নলিখিত সংজ্ঞা থেকেও পাওয়া যাবে : 'Socialist Realism is painting what you hear'।

সংক্ষেপে, U. S. S. R-এর শিল্পকলা এখন পর্যন্ত প্রচারকর্মের মধ্যে সীমাবদ্ধ রয়েছে। অবশ্য প্রশ্ন হতে পারে যে আগের দিনের ধর্মীয় শিল্পকলাও একরকমের

প্রচারকর্মই বলা চলে। এ প্রশ্নের জবাব পেতে হলে অহুসঙ্কান করতে হয় প্রচারের আদর্শ ও উদ্দেশ্য।

আধুনিক শিল্পের এই বিবর্তন এবং বৈশিষ্ট্য আলোচনা করতে হলে আরো অনেক-গুলি প্রশ্নের জবাব দিতে হয়। নতুন সমাজনীতি, রাষ্ট্রীয় নীতি এবং নতুন যুগের অর্থনীতি—এইসব জটিল প্রশ্নের উপযুক্ত জবাব দেওয়া আমার পক্ষে সম্ভব নয়। তা ছাড়া আধুনিক শিল্পীদের যে সংক্ষিপ্ত আলোচনা ইতিপূর্বে করা হয়েছে তার থেকে মোটামুটি বিষয়টি জানা যাবে। তৎসঙ্গেও রুশদেশে যে নতুন সমাজ প্রতিষ্ঠিত হয়েছে সেই সমাজের অন্তর্ভুক্ত শিল্পীসমাজ সম্বন্ধে দু-চার কথা বলা যেতে পারে।

রুশদেশের শিল্পসমাজ রাষ্ট্রনীতির গৌরবময় কাহিনীকে শিল্পে রূপায়িত করার প্রয়াস করেছে। সর্বসাধারণের যেমন পয়ামু খাও, উপযুক্ত আশ্রয়ের দরকার তেমন শিল্প সাহিত্যের প্রয়োজন—সর্বসাধারণকে রাষ্ট্রীয় আদর্শ সম্বন্ধে সচেতন করায়। এই জগুই রুশদেশের শিল্প সর্বসাধারণের জন্য রচিত হয়েছে। সাহিত্যগত ভাব এবং স্বভাব-নিষ্ঠ (Realistic) শিল্প-আদর্শকে তারা বর্জন করতে পারেন নি।

বিজ্ঞানে বলীয়ান প্রগতিবাদী সমাজের মধ্যে শিল্প অনেক পরিমাণে প্রাকৃতিকশীল। এ-ক্ষেত্রে ব্যক্তিগত পরীক্ষা-নিরীক্ষার সুযোগ অপেক্ষাকৃত সংকীর্ণ। একথা স্বীকার করতে হয় যে খ্রীষ্টীয় শিল্পও একরকমের প্রচার শিল্প। তাহলে পাথক্য কোথায়? জবাবে বলতে হয় যে প্রাচ্য-পাশ্চাত্য উভয়ের ধর্মীয় শিল্পে বাস্তব ও বিনূর্ত উভয় দিকের সংযোগ হয়েছিল বিশেষ একটি আদর্শকে কেন্দ্র করে। আধুনিক সমাজবাদের আদর্শের এই ব্যাপকতা আছে কি না জানি না। তবে নিম্নলিখিত উদ্ধৃতি থেকে সে-দেশের প্রগতিবাদী শিল্পীদের মনোভাবের ইঙ্গিত পাওয়া যাবে :

Khrushchev : What do you think of the art produced under Stalin ?

Neizvestny : I think it was rotten and the same kind of artists are still deceiving you.

Khrushchev : The methods Stalin used were wrong, but the art itself was not.

Neizvestny : I do not know how, as Marxists, we can think like that. The methods Stalin used served

the cult of personality and this became the content of the art he allowed. Therefore the art was rotten too.

He (Khrushchev) asked him how it was that he could withstand for so long the pressure of the State.

Neizvestny: There are certain bacteria—very small, soft ones—which can live in a super-saline solution that could dissolve the hoof of a rhinoceros.

—*Art and Revolution*, John Berger, pp. 84-86

রাষ্ট্রনীতির সঙ্গে সংস্কৃতির দ্বন্দ্ব কোথায়, তার একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া গেল। মুষ্টিমেয় শিল্পীদের মধ্যে এই যে দিকোভ এট একটি রাষ্ট্রীয় ক্ষমতার বিদ্রোহ নয়। এটিকেই বলব আমি মনুষ্যত্বকে রক্ষা করার বিদ্রোহ বা আন্দোলন। এই অর্থেই ফরাসী, মার্কিন শিল্পে অমূরূপ পরীক্ষা-নিরীক্ষার মনোভাব আত্মপ্রকাশ করার চেষ্টা করছে।

ফরাসি দেশের শিল্পের আধুনিকতা বা মার্কিন শিল্পে কোনো একটি স্থির আদর্শের অপেক্ষা অমূরূপত্বের প্রবণতাই অবিক। এই অমূরূপত্বের প্রবণতা থেকে আধুনিক পাশ্চাত্য শিল্পে বহু বিজাতীয় প্রভাব প্রতিকলিত হয়েছে এবং আত্মীকরণের চেষ্টা হয়েছে। এই বিজাতীয় প্রভাবের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার সঙ্গে পরিচয় না হলে আধুনিক শিল্পের বৈশিষ্ট্য এবং বিবর্তনের অনেক কারণ অস্পষ্ট থেকে যাবে। এই কারণে পাশ্চাত্য শিল্পে প্রাচ্যের প্রভাব সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করা গেল।

জাপানি হাতে-ছাপা ছবির প্রভাব প্রথম আত্মপ্রকাশ করে ফরাসী দেশের Impressionist শিল্পীদের মধ্যে। প্রায় একই সঙ্গে দেখা দিয়েছিল পারস-চিহ্নিত-গালিচা। এই প্রভাবের ক্রিয়া স্পষ্ট হয়ে উঠল বর্ণপ্রয়োগের ক্ষেত্রে। এরই পরবর্তী প্রভাব দেখা দিল মার্কিন দেশে। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের পর জাপান-প্রত্যাগত মুষ্টিমেয় তরুণ শিল্পী লেখা ও রেখার সংযোগে গঠিত বিশেষ রকমের শিল্পধারাকে আয়ত্ত করার চেষ্টা করলেন। Jackson Pollock ও তাঁর অমূরূপগামীরা যা করবার চেষ্টা করেছেন তার সঙ্গে Calligraphy-র আদর্শকে যুক্ত করা অর্থোজিক নয়।

ইতিপূর্বে Paul Cézanne-এর প্রভাবে ফরাসি শিল্পী আকারনিষ্ঠ হবার চেষ্টা করছিলেন। সেই চেষ্টারই বিশেষ রকমের পরিণতি দেখা দিল Pablo Picasso-র প্রভাবে। নিম্নো আর্ট এবং বিভিন্ন আদিম শিল্পের প্রভাব দেখা দিল স্ফুটন ফরাসি

শিল্পীদের জীবনে এবং নির্মিত হল Cubism-এর আদর্শ। এই Cubism থেকেই শুরু হল বিমূর্ত শিল্পশৈলীর প্রয়াস। রেনেসাঁস-পরম্পারর ক্ষেত্রে প্রথম কাটল ধরিয়ে দিয়েছিলেন Futurist ও Dadaist-আদর্শবাদীরা। Picasso-প্রভাবে রেনেসাঁসের প্রভাব প্রায় ভেঙে পড়ল এবং শুরু হল শিল্পজগতে নতুন যাত্রা।

শুরু জ্ঞান একান্তভাবে উপলব্ধি বিষয়। এই উপলব্ধি কখনোই অন্তের গোচর করা যায় না বাস্তব আধার ছাড়া। জ্যামিতিক আকারও শুরু নয়। এটিও ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য উদ্দীপনা ও সংস্কারের সঙ্গে যুক্ত। এই সত্যটি আবিষ্কৃত হবার পর পাশ্চাত্য শিল্পী-সমাজে শুরু Abstract কথাটির মূল্য কমে যায়। পরিবর্তে এই বিশেষ গুণ শিল্পশৈলীর সর্বপ্রধান লক্ষ্য বা আধেয় রূপে স্বীকৃত হয়েছে। এই অভিজ্ঞতা থেকে শিল্পীরা আবও লক্ষ্য কবলেন যে সামাজিক, রাজনৈতিক বা ধর্মীয় বিষয় বিমূর্ত শিল্পশৈলীর প্রতিকূল। এই জন্যই Non-objective বা Non-figurative শিল্পীরা প্রচার করলেন যে কোনো বিষয়কে গৌরবমণ্ডিত করা শিল্পীর কাজ নয়। শুরু আবেগ (Emotion) একমাত্র আধেয় বস্তু। এখানে আমাদের প্রশ্ন হল Association-বর্জিত emotion আছে কোথায়? শিল্পীর ধ্যান-ধারণার উপযোগিতা সম্বন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে পূর্বে বলছি যে ধ্যান-ধারণার সাহায্যে অভ্যাসগত বন্ধন থেকে মন মুক্তি পায়। কিন্তু শিল্পকর্মে যুক্ত হওয়ার মুহূর্ত থেকেই Association-এর ক্রিয়া জীবন্ত হয়ে ওঠে। তবে ধ্যান-ধারণার তথ্য সংস্কারমুক্ত উপলব্ধি পারিপার্শ্বিক অবস্থাকে সংকুচিত করতে দেয় না। লক্ষ্য করা যাচ্ছে যে বিমূর্ত গুণ সম্বন্ধে সচেতন হওয়ার মুহূর্ত থেকে আধুনিক শিল্পীরা কোনো রকম প্রচারকর্ম থেকে বিরত থাকবার সাধনা করছেন। এদিক দিয়ে আমেরিকান শিল্পীরা রূপ শিল্পীদের থেকে সম্পূর্ণ বিপরীত।

বিমূর্ত গুণের সাদৃশ্য-বর্জিত সত্যতা যেমন রক্ষা করা সম্ভব হয় নি তেমনি Association-বর্জিত আবেগও রক্ষা করা সম্ভব হল না। কিন্তু শেষপর্যন্ত শিল্পের বিমূর্ত গুণের উপযোগিতা সম্বন্ধে সন্দেহ আজ আর কোনো শিল্পীর মনে স্থান পাবে না। এই বিমূর্ত গুণের সন্ধান করতে গিয়েই আধুনিক পাশ্চাত্য ইয়োরোপ ও

মার্কিন শিল্পে প্রাগৈতিহাসিক কাল থেকে তাবৎ প্রাচ্যশিল্পের প্রভাব প্রতিকলিত হয়েছে। এটি হল সাম্প্রতিক শিল্পের সর্বশ্রেষ্ঠ অবদান।

শিল্পের ক্ষেত্রে নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষা ইতিহাসের উপাদান হয়ে আছে। সেসব আন্দোলনের কোনো প্রাণশক্তি আজ আর নেই এবং যেটুকু আছে তার লম্ব পোতে ঈর্ষ হতে না। তবে শিল্পের ব্যাকরণ সম্বন্ধে এইসব আন্দোলনের অবদান অবশ্যই স্বীকার করতে হয়। বিমূর্ত গুণের উপযোগিতা সম্বন্ধে যে-চেতনা শিল্প-সমাজে জেগেছে তার বিস্তার এবং সচলতা যে ক্রমবর্ধমান এবং এই বৈশিষ্ট্যের মধ্যেই যে আধুনিক শিল্পধারার উজ্জল ভবিষ্যৎ নিহিত আছে তা অস্বীকার করা যায়। তবে এ হল আমার ব্যক্তিগত মত।

বিমূর্তগুণ সম্বন্ধে আধুনিক শিল্পীরা ভীতভাবে সচেতন। কিন্তু শিল্পশৃঙ্খলার ক্ষেত্রে এই চেতনাকে তাঁরা প্রায় সময়েই প্রতিষ্ঠিত করতে পারছেন না। এই ব্যর্থতার কারণ প্রথমত ইয়োহোপীয় শিল্পের পরম্পরা। এই পরম্পরার নাগপাশ বন্ধন সমস্ত ইয়োহোপীয় শিল্পকে আড়ষ্ট করে তুলেছিল তারই প্রতিক্রিয়া রূপে বিমূর্তবাদের উদ্ভব এবং বিমূর্ত শিল্পের উপযুক্ত আদর্শকে অনুসন্ধান করতে গিয়েই প্রাচ্যশিল্পের দিকে শিল্পীরা ঝুঁকেন, এবং শিল্পীসমাজ কিছুটা চরমপন্থী হয়েছে।

বিমূর্ততা ও বাস্তবতার সংযোগ কোথায়? বিমূর্ততা ও বাস্তবতা উভয়ের একটি সংযোগস্থল খুঁজে না পাওয়া পর্যন্ত বিমূর্ত গুণ-বুদ্ধ শিল্পশৃঙ্খল করা সম্ভব নয়। এই সংযোগের মুহূর্তেই আত্মপ্রকাশ করে সাদৃশ্যের জগৎ। যেটি মূল বাস্তবও নয়, শুধু উপলব্ধিও নয়। উভয়ের সংযোগের স্থান হল শিল্পীর জগৎ। এই সংযোগস্থল কোথায় কিভাবে হবে সে কথা বলে দেওয়া বা শিথিলে দেওয়া অসম্ভব। প্রতিভাবান শিল্পী এই জগতের আবিষ্কারক।

মাটি থেকে আকাশে আরোহণ এবং আকাশ থেকে মাটিতে অবরোহণ—এই আরোহণ-অবরোহণের মধ্যে কোনো এক বাহ্যগায় শিল্পী বাস্তব-প্রতিমা স্থাপিত করার জন্য একটি পাদপীঠ তৈরি করেন। এই পাদপীঠ বাস্তবতার গা বেঁধে হতে পারে, আবার আকাশের কাছাকাছি গিয়ে সেই পাদপীঠ নির্মিত হতে পারে। একটি হল বাস্তবতার উপাদানে নির্মিত পাদপীঠ আর একটিকে বলা যায় বিমূর্ত উপাদানে নির্মিত পাদপীঠ। আরোহণ-অবরোহণের পথে কোনো একটা স্থান অচলকান

করতে না পারলে শিল্পের পূর্ণ সার্থকতার সম্ভাবনা নেই। এই প্রসঙ্গে কতকগুলি দৃষ্টান্ত তুলে ধরছি, যার সাহায্যে আমার বক্তব্য স্পষ্ট হবে।

দোনাতেল্যোর রচিত (Boroda Museum replica) ঢাল হাতে দণ্ডায়মান মানুষ, তার পাশেই রাখা আছে Michelangelo-নির্মিত মোজেস-মূর্তি। দুইই রেনেসাঁস-যুগের পটভূমিতে নির্মিত। কিন্তু দোনাতেল্যোর বিমূর্ততা মাইকেলেঞ্জেলোর মোজেস-মূর্তিতে নেই এবং মোজেস-মূর্তির বাস্তবতা দোনাতেল্যোর মূর্তিতে নেই।

গ্রীক মূর্তি অ্যাপোলো (Apollo), বেলগোলার তীর্থংকর মূর্তি, মাইকেল-এঞ্জেলোর ডেভিড, রোঁদার Bronze-age—সব কয়টি মূর্তিই দণ্ডায়মান সমতল, কিন্তু প্রত্যেক মূর্তির পাদপীঠ ভিন্ন। কোনোটি বাস্তবের দিকে কোনোটি বিমূর্ত জগতের দিকে। ঠিক এইভাবেই তুলনা করা চলে Cézanne-অঙ্কিত ছ'টি ফল। অনুরূপ দৃষ্টান্তের অভাব নেই শিল্পের জগতে। জিজ্ঞাস্য ব্যক্তি নিজেই খুঁজে নেবেন, এই আশায় আমি তালিকা বাড়ালাম না।

বলা আবশ্যিক যে এই অমূল্যস্থান যুক্তির পথ ধরে চলে না। এ জগৎ দরকার শিল্পী-জনোচিত প্রজ্ঞা। সমকালীন শিল্পীদের ক্রটি কোথায়? বুদ্ধি-বিচারের উজ্জ্বল আলোতে তাঁরা শিল্পের প্রয়োজনীয় উপাদানগুলি লক্ষ করতে পেরেছেন, কিন্তু সেগুলি মূর্তিময় কয়জন ছাড়া আর কেউই আয়ত্ত করতে পারেন নি। এর কারণ শিল্পী-জনোচিত প্রজ্ঞার অভাব। প্রজ্ঞার আলোকে বিজ্ঞান উজ্জ্বল, কিন্তু শিল্পী তাঁর নিজের সাধনক্ষেত্র থেকে বিচ্যুত বলেই শিল্প-পরম্পরা আজ ত্রিযমাণ। সমাজনীতি, রাজনীতি অনেক তাঁরা বোঝেন। কেবল অমূল্যব-শক্তি তাঁদের বদলে গেছে। প্রকৃতির সঙ্গে সংযোগ হারিয়েছেন তাঁরা। এ জগৎই কালচক্র ঘুরে চলেছে অতি দ্রুতভাবে। স্থির হয়ে দাঁড়াবার, বসবার অবকাশ নেই। এইসব কারণেই একাগ্রভাবে অমূল্যবান করার স্বযোগ নেই। বিমূর্ত উপলব্ধির প্রতিকূল বা-কিছু সবই সমকালীন শিল্পীদের পথ আগলে দাঁড়িয়েছে।

শিল্পের বিমূর্ত গুণ আহরণের জগৎ ইরোপ ও আমেরিকার শিল্পীরা যে কঠিন সাধনা করেছেন সে-বিষয়ে সন্দেহ নেই। সমগ্র প্রাচ্যশিল্প থেকে তাঁরা তত্ত্ব ও তথ্য আহরণের চেষ্টা করেছেন। তাঁদের এই অমূল্যস্থানের আলো কেন ভারতীয় শিল্প-সংস্কৃতিতে প্রতিফলিত হল না সেই প্রশ্নের জবাব দেবার চেষ্টা করা যাক এইবার।

ভারতীয় শিল্প বহু শতাব্দী ধরে প্রবাহিত হয়েছে ভারতের জীবনে ও শিল্পে।
সিন্ধু উপত্যকা থেকে শুরু করে সমুদ্র উপকূল ধরে যদি বাংলাদেশ পর্যন্ত
পৌঁছানো যায় তবে ভারতীয় শিল্পের মূল স্রষ্ট্রি আজও বেশ স্পষ্টভাবে চোখে
পড়ে। ভারতীয় সমাজ, আদর্শ, ধর্মীয় সংস্কার, লৌকিক-অলৌকিক বিশ্বাস সব যুক্ত
হয়ে ভারতীয় জীবনের প্রতিচ্ছবি-রূপে ভারতীয় শিল্পে এক অখণ্ড প্রতিমা-রূপ স্রষ্ট্রি
হয়েছে। এই যে শিল্পরূপ তার মধ্যে নিমূর্ত্ত গুণের অল্পপ্রবেশ ঘটেছে। তার মূলে
আছে ভারতীয় সাধনপদ্ধতি। এই সাধনপদ্ধতির প্রভাবে ভারতীয় শিল্প-নির্দিষ্ট
জ্যামিতিক আকার অপেক্ষা ছন্দেই প্রাধান্য পেয়েছে। এ জন্মই ঐ দুটি শব্দের
বহুব্যবাস্য ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণ করবার চেষ্টা করেছে এ পর্যন্ত।

শিল্পী কারিগরদের হাতে একমাত্র গুপ্তযুগের শিল্প-নিদর্শন ছাড়া আর কোথাও বাস্তবতার স্পষ্ট প্রকাশ লক্ষ করা যাবে না। এই কারণে ভারতীয় শিল্পের বিমূর্ত গুণ অনুসন্ধান কালে গুপ্তযুগের শিল্প সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনার প্রয়োজন দেখি না।

প্রথমেই মনে পড়ে মহেঞ্জোদাড়োতে প্রাপ্ত ধাতুনির্মিত ক্ষুদ্র নারীমূর্তি। এই মূর্তিতে জ্যামিতির প্রভাব অপেক্ষা ছন্দের টান খুবই স্পষ্ট। এই স্থির মূর্তির অঙ্গপ্রত্যঙ্গের মধ্য দিয়ে সচলতার ভাব সমস্ত মূর্তিটিকে জীবন্ত করেছে। মনে হয় যে কোনো মুহূর্তে নৃত্যের হিল্লোলে মূর্তিটি সজীব হয়ে উঠবে। সচল-অচল তথা সক্রিয়-নিষ্ক্রিয় উভয়ের সংযোগ ভারতীয় শিল্পের প্রায় সকল নিদর্শনেই লক্ষ করা যাবে মধ্যযুগ পর্যন্ত।

এরপরে আমরা দেখি ভরহত, গাটীর উৎকীর্ণ মূর্তি। উৎকীর্ণ জীবজন্তুগুলি বৌদ্ধ-ধর্মের দ্বারা অনুপ্রাণিত একথা আংশিক সত্য। এইমাত্র বলা চলে যে বৌদ্ধ ধর্মের প্রভাবে এইসব জীবজন্তু বিদগ্ধ সমাজের সামনে এসেছে। কিন্তু মানুষের সঙ্গে জীব-জন্তুর আত্মিক সম্বন্ধ প্রাগৈতিহাসিক যুগ থেকে আমরা দেখে এসেছি। তাই বলতে হয় এইসব উৎকীর্ণ মূর্তি অথবা মহেজ্ঞানদোড়ে প্রাপ্ত শীলমোহরে উৎকীর্ণ জীবজন্তু মানুষের জীবনের অতি গভীর স্থান থেকে রস গ্রহণ করেছে।

এইসব মূর্তিতে শিল্পশাস্ত্রের নির্দেশ খুঁজতে যাওয়া বৃথা। জাতকের গমে জীব-
অন্তগুলি যেমন নিজ-নিজ স্বভাবের দ্বারা জীবন্ত, কোনো স্বর্গীয় আদর্শ সেক্ষেত্রে
অনুসৃত হয় নি, অনুরূপভাবে রচিত হয়েছে ভরহুতের জীবজন্তু।

বৌদ্ধধর্ম অথবা বৌদ্ধধর্মের ক্রিয়াকাণ্ড না জানলেও ভয়হত বা শাণ্টীয় শিল্পরূপে
অভ্যুদয় করতে কারোই অসুবিধা হবে না। কারণ এক্ষেত্রে ঐতীকগুলির প্রবর্তন

করা হয়েছে ধর্মের বিশিষ্টতাকে প্রতিষ্ঠিত করবার জন্য। যেটি লক্ষণীয় সেটি হল নর-নারীর সতেজ জীবনপ্রবাহ। জীবজন্তু, বুদ্ধলতা, জল, এই সমস্তের সঙ্গে সম্পূর্ণ যুক্ত এই অখণ্ড জীবন। জীবজন্তু, উদ্ভিদ, মানুষ সকলের সঙ্গে আত্মিক যোগের আদর্শ। যতদূর জানা যায় ভারতের আদিমতম নীতি-বিশ্বাস। এই বিশ্বাস ভারতীয় জীবন থেকে কোনো দিনই সম্পূর্ণ মুছে যায় নি।

ভারতের নৈতিক জীবন বহুদিক দিয়ে প্রকৃতির গৃহ্যের সঙ্গে জড়িত। মাটি, আকাশ, জল, বাতাস এই পঞ্চভূত অস্তি পবিত্র বলেই স্বীকৃত হয়েছে। ভারতের সমাজজীবনে, মহাভারতে লক্ষীর আবাসস্থান-রূপে এগুলিকে উল্লেখ করা হয়েছে। ভারতীয় শিল্পীরা লক্ষীর আবাসস্থান থেকেই তাঁদের শিল্পের উপাদান সংগ্রহ করেছেন বলেই কারিগর-সমাজে নিজ-নিজ উপাদান হাতিয়ারগুলিকে আজও পবিত্র বলে স্বীকার করা হয়। এই মনোভাবই ভরলুভ বা গীটার শিল্পরূপের অন্তর্নিহিত সম্পদ। বৌদ্ধ কাহিনী এই ধারণাকে হস্ত বৈচিত্র্যমণ্ডিত করেছে, কিন্তু মূল আদর্শে কাটল ধরে নি।

নৃত্যের সঙ্গে শিল্পের ঘনিষ্ঠ লব্ধের ইতিপূর্বে উল্লেখ করেছি। আমার এই উক্তির সমর্থন পাওয়া যাবে পূর্বে বর্ণিত শিল্প-নিদর্শনগুলির সাহায্যে নৃত্যের ক্রিয়া বিশেষ-ভাবে নির্ভর করে স্নেহগুণ ও জ্যোতিষ্কের সক্রিয়তার ওপর। হস্ত-পা তথা প্রত্যঙ্গ-গুলির মধ্যে দিয়ে সঞ্চারিত হয় দেহের ভোতনা। এইভাবে দেহের প্রত্যেক সন্ধিস্থান সক্রিয় হয়ে ওঠে এবং প্রকাশিত হয় নৃত্যের চন্দ।

এই ব্যাখ্যা অল্পস্বার্থী ভারতের শিল্পের নিদর্শনগুলি লক্ষ করলে দেহ-ছন্দের এই বৈশিষ্ট্য সহজেই উপলব্ধি করা যাবে। ছিলে-বাঁধা ধনুকে যেমন একটা টান থাকে অল্পরূপ টান মহেঞ্জোদাড়োর কাল থেকে অন্তত মধ্যযুগের শিল্পকলার মধ্য দিয়ে প্রবাহিত হয়েছে। মানুষ, জীব-জন্তু, উদ্ভিদ সকলের সঙ্গেই এই টানের অঙ্গাঙ্গি সম্বন্ধ লক্ষ করতে অসুবিধে হবে না।

ভারতীয় শিল্পের এই আত্মিকগত বৈশিষ্ট্য সাধারণভাবে প্রাচ্যসংস্কৃতির অবদান। গ্রীক পরম্পরার দ্বারা প্রভাবান্বিত শিল্প-সংস্কৃতিতে ভিন্ন রকমের উপাদান পাওয়া যায়। সে ক্ষেত্রে জামিতিক আকার, আলোছায়া-প্রয়োগ প্রধান। সে সম্বন্ধে পূর্বেই আমি বিশদ আলোচনা করেছি। গ্রীক শিল্প-পরম্পরার উত্তরাধিকারী রূপে আমরা রেনেসাঁস যুগের কথা পূর্বেই উল্লেখ করেছি।

রেনেসাঁসের কাল থেকে শিল্পীরা অল্পসম্মান করেছেন আলোছায়া-বৃত্ত আকারের

(Geometry and Mass)। এই অঙ্কসন্ধানের চরম পরিণামে দেখা দিবেছিল উনবিংশ শতাব্দীর অঙ্ককরণ-ধর্মী বাস্তব শিল্প। আর আধুনিক ইউরোপীয় শিল্পীরা কিভাবে নতুন পথের অঙ্কসন্ধান করলেন এবং প্রাচ্যশিল্পের প্রভাব প্রতিকলিত হল, সেই ইতিহাসের আলোচনা পূর্বেই হয়েছে।

প্রাচ্য-পাশ্চাত্য শিল্পের ভাবাগত বৈশিষ্ট্য সৰ্বদে যে-সিদ্ধান্তে আমি উপস্থিত হয়েছি সেই সিদ্ধান্তকে দৃঢ়তর ভিত্তিতে স্থাপনের জন্য কতকগুলি দৃষ্টান্তের উল্লেখ করছি।

মহেঞ্জোদাড়োর নারীমূর্তি, দক্ষিণ ভারতের ধাতুমূর্তি ও নটরাজ, মল্লপুরমের ভাস্কর্য, অম্বুয়াপুর্মের কপিল মূণি, বেলগোলার ভীষ্মকর এবং সমগ্র জৈন চিত্রে এই বৈশিষ্ট্য লক্ষ করা যাবে। এই সঙ্গে উল্লেখ করা যেতে পারে সেন্সু ও সোতাংসুর রচনা কুকাইটির প্রসাধন (Scroll Painting)—এসব মূর্তি বা চিত্র যদি টুকরো ক'রে ফেলা যায় তাহলে প্রত্যেক অংশে কর্ণ-শক্তি লক্ষ করা যাবে। অপরদিকে গ্রীক পরম্পরা বা রেনেসাঁস-যুগের জ্যেষ্ঠ রচনা যদি ছুঁটুকরো ক'রে দেওয়া যায় তাহলে দেখা যাবে যে উপরের অংশ রতটী সজীব নিচের অংশ ততটী নয়—জড়বৎ বস্তু মাত্র। ব্যতিক্রম অবস্থাই আছে, তবে তাবাগত বৈশিষ্ট্যের দিক দিয়ে এই দুর্বলতা আজও ইরোরোপীয় প্রগতিবাদী শিল্পীরা সম্পূর্ণ অতিক্রম করতে সক্ষম হন নি।

সমকালীন শিল্পীরা প্রাচ্যশিল্পের আঙ্গিক সৰ্বদে সূক্ষ্ম বিচারের পথে বহু তথ্য আহরণ করেছেন। কিন্তু সেই তথ্য তাঁরা নিজেদের সৃষ্টিতে কতটা প্রয়োগ করতে পেরেছেন সেটিও অঙ্কসন্ধানের বিষয়। সমগ্র প্রাচ্যশিল্পের পরম্পরা প্রত্যক্ষ (Subjective) উপলব্ধির পথকেই অঙ্কসরণ করেছে। অপরদিকে রেনেসাঁস-কাল থেকে ইরোরোপের শিল্পীরা অঙ্কসরণ করেছেন বস্তু-আধিষ্ঠিত (Objective) পথ। তাঁরা আবিষ্কার করেছেন আলো-বর্ণমুক্ত আকারের জগৎ। দৃষ্টান্তের সাহায্যে বিষয়টি স্পষ্ট ক'রে তোলার চেষ্টা করি।

জটনৈক অভিজ্ঞ বাঙালী পটুয়ার পর্যবেক্ষণশক্তি কতটা অঙ্কসন্ধানের জন্য তাকে একটা মোটরগাড়ি আঁকতে বলা হয়। পটুয়া সময় চাইল বিষয়টি ধ্যান ক'রে বুকে নেবার জন্য। তারপর সে একখানা মোটরগাড়ির ছবি করল যে-ছবিতে মোটরের অনেক খুঁটিনাটি বাদ পড়ল। কিন্তু মোটরের Head Light, Steering, ঢাকা, Mudguard বাদ পড়ল না। অভিজ্ঞ পরীক্ষকরা আরও লক্ষ করলেন যে-খুঁটিনাটি বাদ পড়েছে সেগুলি পরিবর্তনের কোনো বিশেষ স্বযোগ নেই সেই

ছবিতে। কারণ পটুয়া করলেন একটি গতিশীল গাড়ি—যার সাদৃশ্য আছে মোটরের সঙ্গে, কিন্তু মোটরের যথাযথ অনুকরণ নেই।

ঠিক এই বিষয়টি যদি কোনো আধুনিক শিক্ষাপ্রাপ্ত শিল্পীকে করতে বলা হতো তাহলে সে বলত জিনিসটি একবার ভাল করে দেখে নিতে হয়, কিন্তু দেখে নেবার পর খুঁটিনাটি কিছুই বাদ পড়ত না। এই হল প্রাচ্য পাশ্চাত্যের দৃষ্টিভঙ্গির মোটা রকমের পার্থক্য।

টিসিয়ান, রুবেন্স, রেমব্রান্টের জগৎ প্রাচ্যশিল্পীদের কাছে অজানা থেকে গেছে। পাশ্চাত্য শিল্পের প্রভাবই আধুনিক প্রাচ্যশিল্পে আলোর উজ্জ্বলতা আকার-যুক্ত হয়ে আত্মপ্রকাশ করেছে। অপরদিকে পাশ্চাত্য শিল্পীরা উপলব্ধি করেছেন ধারণা-গ্রন্থত রূপ-নির্মাণের আদর্শ, ছন্দ ইত্যাদি। এ পর্যন্ত হল তুলনামূলক ভাষার আলোচনা। এর সঙ্গে সুন্দর-অসুন্দরের কোনো প্রশ্ন নেই।

যত দূর জানি ভারতের কোনো জ্ঞানীপুণী শিল্পকলাকে কখনো সমাজ থেকে বহিস্কৃত করে দিতে চান নি। এ বিষয়ে কিছু উল্লেখও আমি করেছি। তবে এক্ষেত্রে বিষয়টি আরো একটু বিস্তারিত করা প্রয়োজন।

ভারতীয় শিল্পের আলোচনাকালে প্রায়ই শিল্পশাস্ত্রের উল্লেখ করা হয়। তবে এই সঙ্গে আর একটি কথাও আছে। সেটি হল ধ্যান। দেবদেবীর চিত্র বা মূর্তি-নির্মাণের প্রথম আবশ্যিক কর্ম ধ্যানের পথে বিষয়কে উপলব্ধি করা। শিল্পশাস্ত্র রচিত হবার বহু পূর্ব থেকে ধ্যানের পথেই শিল্প আত্মপ্রকাশ করেছে, মাটিতে, পাথরে এবং আরও বহুবিধ উপকরণে। পুঁথির পাতায় পর্যবেক্ষণ-গ্রন্থত যে তথ্য সেটি ছব্ব অনুসরণ করাই শিল্পীর একমাত্র কর্তব্য নয়। তাই বলতে হয় ভারতীয় শিল্পের আধ্যাত্মিকতা শিল্পশাস্ত্রের নির্দেশ দ্বারা সীমিত নয়। সে আধ্যাত্মিকতার উৎস শিল্পী-জ্ঞানোচিত ধ্যান, দার্শনিকের ভাষায় এক রকমের যোগ।

কারিগর যখন তীরের কলা নির্মাণ করে তখন কারিগরের মন তীরের কলার সঙ্গে যুক্ত হয়। অপরদিকে শুদ্ধ জ্ঞানের উপলব্ধি যাদের লক্ষ্য তাঁরা সমগ্র চিন্তাবৃত্তিকে সংযত করে ব্রহ্মের সঙ্গে যুক্ত হন। (সম্ভবত দৃষ্টান্তটি শংকরাচার্যের)। সকল রকমের সামাজিক ও ধর্মীয় সংস্কার থেকে নিজেকে মুক্ত করাই যোগ সাধনার লক্ষ্য। এই যাত্রার অন্তিম পদক্ষেপ রূপে শিল্পকলা এবং শিল্পীকে চিহ্নিত করা হয়েছে।

এ পর্যন্ত টান, ছন্দ, রেখা ইত্যাদি শিল্পরূপের কতকগুলি উপাদান নিয়ে আলোচনা করেছি। বর্ণ ভাস্কর্যে, স্থাপত্যে আবশ্যিক না হলেও চিত্রের জগতে বর্ণই সর্বপ্রধান। বলা যেতে পারে বর্ণের জগৎ সম্বন্ধে বিশিষ্ট উদ্দীপনা না জাগলে হয়ত মানুষ চিত্র রচনা করত না। ইতিহাসের আগের কাল থেকে চিত্র নির্মিত হয়েছে কতকগুলি নির্দিষ্ট বর্ণের সাহায্যে। আলোছায়ায় চঞ্চল গতি কালো ও সাদা এই দুই চরম বিন্দুতে সীমাবদ্ধ ছিল।

এই আদর্শকে বলা যেতে পারে ধ্যানের দৃষ্টি। কালো-সাদার উদ্দীপনা প্রবর্তিত হয়েছিল দু-চারটি বর্ণের সাহায্যে। ক্রমে মানুষের জ্ঞান বাড়লো। প্রকৃতি-বিজ্ঞান-সম্মত পর্যবেক্ষণের শক্তি অর্জন করল। বহু রকমের রং দেখা দিল এবং দেখা দিল বর্ণপ্রয়োগ রীতির নতুন পর্যায়, যার সূচনা হল ইটালির রেনেসাঁস-যুগে।

চিত্রের ক্ষেত্রে আলোছায়ায় রহস্য উদ্ঘাটন করার গৌরব পাশ্চাত্য শিল্পীদেরই অবদান। ক্রমে তৈল বর্ণের আবিষ্কারে চিত্রশিল্পীরা আরো ভালভাবে নিজের আদর্শকে আয়ত্ত করলেন এবং এক সময়ে চিত্রে ও বাস্তবে বিশেষ কোনো পার্থক্য রইল না। এরই নাম হল স্বভাবানুগত চিত্র। অদৃশ্য হল রেখাত্মক গুণ ও বর্ণের স্থিতিস্থাপক আবেদন। আলোছায়ায় জটিল জাল থেকে Impressionist শিল্পীরা দেখলেন এবং দেখালেন শুধু আলোর জগৎ। অসাধারণ দেখবাব শক্তি নিয়ে এইসব শিল্পীরা চোখধাঁধানো আলোর সামনে আমাদের উপস্থিত করলেন। জল, আকাশ, মাটি এইগুলির মধ্য দিয়ে তারা আবিষ্কার করলেন জগৎ-জোড়া উজ্জল আলোর টান। প্রাচ্যশিল্পের রেখাত্মক টানের এ হল সম্পূর্ণ বিপরীত। দৃঢ়তা, নমনীয়তা ইত্যাদি বস্তু-আশ্রিত গুণগুলির দিকে এঁরা লক্ষ্য দেন না। ক্রমে আকারের দৃঢ়তা, বর্ণের উজ্জলতা স্থিতিস্থাপকতার দিকে দৃষ্টি পড়ল এবং দৈবক্রমে প্রাচ্যশিল্পের সঙ্গে পরিচয় ঘটল।

এরপর ধীরে ধীরে প্রাচ্যশিল্পের সঙ্গে পাশ্চাত্য শিল্পের পরিচয় কিভাবে ঘটেছে সে-আলোচনা পূর্বেই করেছি। এখানে বিষয়টি আর একটু বিস্তৃত করা যেতে পারে।

চোখের সামনে যা-কিছু আমরা দেখি সবই কালো-সাদার সংঘাতের মধ্য দিয়ে। সাদা পটভূমি বস্তু কালো, অথবা কালো পটভূমি বস্তু সাদা। দৃশ্য-জাত উদ্দীপনার এই হল ধারণার সৃষ্টি। যদি এই ধারণাকে আমরা সত্য বলে মনে না করতাম তাহলে লাল গোলাপ, সবুজ পাতা, নীল আকাশ শব্দগুলি ব্যবহার করতে পারতাম না, কারণ বৈজ্ঞানিক জিজ্ঞাসায় এই রকম লাল, নীল বলা চলত না, তখন হাকা-

গাঢ় বর্ণের গতি অনুসরণ করতে হতো এবং শেষপর্যন্ত আমরা ধূসর আলোতে গিয়ে পৌঁছাতাম।

ধারণা ও বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ-প্রসূত জ্ঞান দুইয়ের মধ্যে এই হল তফাত। অভিজ্ঞতাকে বলি অস্বমুখী গতি এবং পর্যবেক্ষণ-প্রসূত জ্ঞানকে আমরা বলি বাস্তবস্বমুখী গতি। প্রাচ্যশিল্পের আকার-প্রকার-রেখা যেমন ধারণার সঙ্গে যুক্ত তেমনি বর্ণপ্রয়োগের ক্ষেত্রে ছেলের গতি-প্রকৃতি অনুযায়ী প্রয়োগ করা হয়েছে।

পাশ্চাত্য শিল্পীরা যে প্রাচ্যশিল্পের দিকে ঝুঁকেছিলেন তার অন্তরালে আঙ্গিকের অভিনবত্ব অপেক্ষা বিমূর্ত গুণের অনুসন্ধানই বোধ হয় অনেক বেশি সক্রিয়। বিমূর্ত গুণ বা উপাদান প্রবর্তনের ক্ষেত্রে প্রাচ্য-পাশ্চাত্যের দূরত্ব আজও দূর হয় নি।

দার্শনিক প্লেটো সর্বপ্রথম বলেছেন যে আকার সর্ব শিল্পের প্রাণস্বরূপ, বাকিটা প্রকৃতির অনুকরণ। সমগ্র প্রাচ্য ভূখণ্ডে জ্যামিতিক আকারকে কখনো বিমূর্ত বলে স্বীকার করা হয় নি। অবশ্য জ্যামিতিক উপাদান চিত্রে বা মূর্তিতে স্থাপত্যের ভার জাগায়। কিন্তু এভাবে প্রকৃতি-জাত বস্তুকে Plan-এর মতো নির্মিত করার আদর্শ কোনোদিনই প্রাচ্যশিল্পীরা গ্রহণ করে নি। পরিবর্তে সাদৃশ্য কথাটি আবশ্যিক বলে প্রাচ্যশিল্পে স্বীকৃত হয়েছে। একস্থানে আমি বলেছি বিমূর্ত উপলব্ধি ও বাস্তব অভিজ্ঞতার সমন্বয় ছাড়া আদর্শ শিল্প-রূপ নির্মিত হতে পারে না। এই সংযোগস্থলেই দেখা দেয় সাদৃশ্য।

পায়ে চলা, সাপের চলা, লতার বেড়ে ওঠার মধ্যে গতির ত্রৈক্য সহজেই বিশ্লেষণ ক'রে দেখা যায়। কিন্তু এগুলিকে জ্যামিতিক আকারে প্রবর্তিত করলে বস্তু থেকে ভিন্ন হয় না। কিন্তু যখন এই তিনটির মধ্য দিয়ে আর একটা বস্তু নির্মিত হয় তখন সেই বস্তুর রূপান্তর ঘটে এবং সেই মুহূর্তে আত্মপ্রকাশ করে সাদৃশ্য, অর্থাৎ পাশ্চাত্য শিল্পীরা যাকে বলছেন বিমূর্ত, প্রাচ্যশিল্পীরা তাকে বলছেন রূপান্তর (Transformation)।

এই প্রসঙ্গে আর একটি প্রশ্ন জাগছে যে স্পর্শের সাহায্যে যে-অভিজ্ঞতা আমাদের হয় দৃশ্যের সাহায্যে সেগুলিকে আমরা আকার বলে থাকি। অপরদিকে যখন সাদৃশ্য দ্বারা প্রকৃতিকে চিনি তখন আর সে বস্তু-আজিত রইল না। অথচ

প্রকৃতির গুণ সেটিকে বৈজ্ঞানিক জিজ্ঞাসার সীমার নিয়ে গিয়ে উপস্থিত করল। এই শ্রেণীর সৃষ্টি হল আকার, কিন্তু রূপ নয়।

Donatello-র ঢাল হাতে মানুষ দাঁড়িয়ে আছে—এই মূর্তি সৃষ্টি হয়েছে বাস্তব সত্যের রূপান্তরের পথে। এই মুহূর্তে জ্যামিতিক আকারের কোনো অভাব নেই, তবু সেটি জ্যামিতিক। তৎসঙ্গেও শুদ্ধ আকার নয়, আবার প্রকৃতির অঙ্ক অমুকরণও নয়। এই সৃষ্টি করার পথে শিল্পীকে স্বীকার করতে হয়েছে ছন্দ (গাথিক শিল্প-পরম্পরা থেকে অমুরূপ দৃষ্টান্ত যথেষ্ট দেওয়া যায়)। ব্যতিক্রম থাকলেও সম-কালীন শিল্পীরা এই সাদৃশ্যের জগৎকে উপলব্ধি করার চেষ্টা করে নি। বহুরকমের পরীক্ষা-নিরীক্ষা সবেও শিল্পীরা বস্তু-আশ্রিত উদ্দীপনাকেই একমাত্র সর্বপ্রধান অবলম্বন বলে স্বীকার করেছেন এবং এই বাস্তব উদ্দীপনারই চরম পরিণতি ঘটেছে তথাকথিত বিমূর্ত জ্যামিতিক আকারে। ক্রমে সমাজসচেতন শিল্পীরা বিশেষ রকমের সামাজিক উপাদান শিল্পে প্রবর্তিত করবার চেষ্টা করেছেন এবং বিমূর্ত আকারের পরীক্ষা-নিরীক্ষা অভিজ্ঞতার সাহায্যে স্বভাবাহুগত ভাবে কিছুটা বিমূর্ত-ধর্মী করতে সক্ষম হয়েছেন। এই সব রচনার সঙ্গে ভারতীয় চিত্র বা মূর্তির তুলনা করলে সাদৃশ্য বলতে আমি কী বুঝছি সেটি আর একটু স্পষ্ট হবে।

এ পর্যন্ত আমি শিল্পের ভাষা সংক্রান্ত যে বিষয়গুলো নিয়ে আলোচনা করেছি সেক্ষেত্রে বর্ণ সযত্নে কিছুই প্রায় বলা হয় নি। এ যেন অন্ধকারে হাতড়ে খুঁজে বেড়ানো। চোখের সামনে আলো যদি থাকতো তাহলে হয়ত এইভাবে আলোচনা করতাম না। ব্যক্তিগত এই কথাটি বলার উদ্দেশ্য হল এই যে প্রত্যেক শিল্পীর সৃষ্টিতে এবং সমালোচকের বিচারে এইরকম একপেশে ভাব থেকে যেতে বাধ্য। কারণ প্রত্যেক মানুষের মধ্যেই কিছুটা ব্যক্তিগত রুচি, মেজাজ এবং অবস্থার প্রভাব রয়েছে। নৈব্যক্তিক সৃষ্টি হয় না এবং সমালোচনাও করা যায় না। এইজন্য রংএর কথা অন্তরালে রয়ে গিয়েছিল, এইবার বিষয়টিকে সামনে উপস্থিত করা গেল।

যার দৃষ্টিশক্তি আছে তাকে আলো কী, একথা বলবার প্রয়োজন হয় না। আলো যেমন আছে তার সঙ্গে রংও আছে। রং আছে পাতাল, ফুলে, প্রজাপতিতে, জলে, স্থলে, আকাশে। মোট কথা, দৃশ্যের জগতে রং আর আলো যুগপৎ মিলেমিশে আছে। মূর্তিকার আলোর সাহায্যে সৃষ্টি করে আয়তনযুক্ত আকার। বর্ণ তার পক্ষে

আনুশঙ্গিক হতে পারে, কিন্তু আবশ্যিক নয়। অপরদিকে চিত্রকরের পক্ষে বর্ণ আবশ্যিক। কালোর উপর সাদা অথবা সাদার উপর কালো বর্ণে এই চরম সীমা লঙ্ঘন করা অসম্ভব।

কর্ষ-শক্তি বাঁধা পড়ে ছন্দে, ছন্দ প্রকাশ পায় রেখাতে। এই রেখাকে প্রবর্তিত করার জগুই চিত্রে প্রবর্তিত হয়েছে কালো, লাল ইত্যাদি রং। এইভাবে আলো এবং রং-এর সাথে যে অঙ্গাঙ্গি যোগ সেটা বিচ্ছিন্ন হয়েছে প্রাচ্যশিল্পে। প্রাচ্যশিল্পে আলোছায়ায় ঘাত-প্রতিঘাতের মধ্যে দিয়ে রং-কে দেখা হয় নি। সেক্ষেত্রে আছে উজ্জ্বলতা এবং গাঢ়তা। এ ক্ষেত্রে সাদা আলোর প্রতীক, কালো ছায়ায় প্রতীক। অর্থাৎ, প্রাচ্যশিল্পের বর্ণ একরকমের প্রতীক, কিন্তু প্রকৃতির যথাযথ অনুকরণ বা অনুসরণ নয়।

রেনেসাঁস-যুগে আলোছায়ায় চর্চা প্রধান হয়ে দেখা দেয়। আলোছায়ায় দ্বন্দ্ব ঘনত্বযুক্ত আকার সৃষ্টি করাই রেনেসাঁস-শিল্পীদের বিশেষ অবদান। পার্সপেক্টিভ কথাটির সঙ্গে এখন প্রায় সকলেই পরিচিত। পার্সপেক্টিভ শাচ্যশিল্পে ছিল না, পাশ্চাত্য শিল্পীরাই এই বিষয়টির প্রবর্তক—একথা সম্পূর্ণ সত্য নয়। যখন আমরা পথ চলি তখন আশপাশের বস্তুর সঙ্গে একরকমের সন্ধন স্থাপিত হয়। এও একরকমের পার্সপেক্টিভ। এর নাম দেওয়া যেতে পারে জ্যামিতিক পার্সপেক্টিভ। অপরদিকে যখন দরজায় দাঁড়িয়ে সেই একই দৃশ্য দেখি তখন আমরা লক্ষ করি কেমনভাবে সামনের দৃশ্য ধীরে ধীরে অস্পষ্ট হয়ে দূরে অদৃশ্য হয়ে যাচ্ছে। এ হল আর একরকমের পার্সপেক্টিভ। যার নাম দেওয়া হয়েছে ‘Aerial Perspective’। রেনেসাঁস-শিল্পীরা এই ‘Aerial Perspective’-এর প্রবর্তক ?

এখন সহজেই আমরা অনুমান করতে পারি পাশ্চাত্য শিল্পীরা কেন আলোছায়ায় মধ্যে বস্তুকে দেখেছিলেন। তাঁদের কাছে রং একটা স্থির বস্তু নয়। প্রত্যেক রং ক্রমবিকর্তনের পথে আলো ও অন্ধকারে লীন হয়ে যাচ্ছে। এইটে তাঁদের লক্ষ করার বিষয় ছিল। এই পথ ধরেই পাশ্চাত্য শিল্পে বাস্তব অনুকরণের স্পৃহা জেগেছে। যেমন স্বভাবের চরম পরিণতি হল উনবিংশ শতাব্দীর অ্যাকাডেমিক শিল্পে। এই আলোছায়ায় খেলা নিয়ে শিল্পীরা এমনই মত্ত হলেন, তাঁদের ভাষ্য হয়ে উঠল আলো ধরা ফাঁদ।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষ অর্ধে দেখা দিল Impressionism আন্দোলন। নতুন আদর্শের শিল্পীরা আলো-ছায়ায় পরিবর্তে অনুসরণ করবার চেষ্টা করলেন আলোর

জগৎ। তাই আয়তন-যুক্ত আকার গোণ হয়ে উঠল। বিভিন্ন সময়ের আলোতে একই জিনিসের কিরকম আবেদনের পরিবর্তন ঘটে সেটাই তাঁরা গভীর মননশীলতার সাহায্যে অনুসন্ধান ক'বে চললেন। ইস্পাতের টানের মতো শক্তিশালী এক আলোর জগৎ তাঁরা আমাদের সামনে উপস্থিত করলেন। মোট কথা, ছায়া থেকে আলো মুক্তি পেল। কিন্তু এর পবে আর বেশিদূর অগ্রসর হওয়া সম্ভব হয় নি শিল্পীদেব পক্ষে। কারণ কতকগুলি অত্যাশ্চর্যক ভাষাগত উপাদান তাঁরা প্রবর্তন করতে সক্ষম হলেন না। এই সময় প্যারিসের শিল্পীসমাজে দেখা দিল জাপানি উদ্‌কট প্রিন্টের প্রভাব। আলোছায়ার সংঘাত-বজ্রিত বর্ণের যে একটি নিজস্ব মস্তিষ্ক আছে কালো-সাদার সাহায্যে তা প্রকাশ করা সম্ভব। বোধ হয় এই কথাটিই ইঙ্গিত পেলেন প্যারিসের শিল্পীরা জাপানি কাঠ খোদাইয়ের ছাপা ছবির দৃষ্টান্ত দেখে। এইবার শিল্পীরা অগ্রসর হলেন শুদ্ধ বর্ণের জগৎ আবিষ্কার করতে। ইয়োবোপের মিউজিয়ামে প্রাচ্যশিল্পের নিদর্শনগুলি তাঁরা অভিনিবেশ সহকারে দেখলেন এবং নিজেদের বচনাতে প্রবর্তনের চেষ্টা করলেন। আলোছায়ার খেলা, Aerial Perspective-এর যুগ শেষ হল।

নিগ্রো ইত্যাদি আদিম শিল্পের প্রভাবে বিমূর্তবাদের আবির্ভাব সম্বন্ধে ইতিপূর্বে প্রয়োজনীয় তথ্য আমি উপস্থিত কবেছি। বর্ণপ্রয়োগের সঙ্গে এই আদর্শের সম্বন্ধ একটু বিচার করা যেতে পারে। বিমূর্তবাদের প্রধান অবদান হল গাভাভূগতিক শিল্পাদর্শের মূলে কুঠাবাঘাত। এইভাবে আকার-প্রকারের সঙ্গে বর্ণের সম্বন্ধ রীতিমতো বদলে গেল। বাধা দুই দুইছেন পেছন কবে আর তাঁর মুখ কিরে তাকাচ্ছে দর্শকের দিকে (বাজপুত চিত্র) — এইরকম অদ্ভুত আনাটমি বেনেসাস-পরবর্তী শিল্পীরা কল্পনা করে নি। কিন্তু বিমূর্তবাদ অল্পরূপ কল্পনাকে সহজেই স্বীকার করল। ঠিক সেইভাবে বর্ণ-প্রয়োগের ক্ষেত্রেও তাঁরা বিমূর্তগুণ স্বীকার করল। অর্থাৎ বস্তুর সঙ্গে বর্ণের যে স্বাভাবিক সম্বন্ধ সেটিকে তারা বদলে দিতে চেষ্টা করল। এরই অপর নাম হল Symbolic Colour। মোট কথা, সকল দিক দিয়েই বিমূর্তবাদ হল সর্বজনস্বীকৃত। যদিও বিমূর্তবাদ প্রতিষ্ঠিত হল প্রাচ্যশিল্পের প্রভাবে, তৎপ্রসঙ্গ ক্রমে বলা প্রয়োজন। এই মুহূর্তে বিজ্ঞান কখনোই বলবে না যে জ্যামিতিক আকারের ধারাই এই সৌর জগৎ নির্মিত হয়েছে। কাজেই বিজ্ঞানসম্মতভাবে দেখলেও আমরা বলব জ্যামিতিক আকার নিরাস্তরন প্রকৃতির একটা রূপমাত্র, তার বেশি কিছু নয়। প্রাচ্য যতে এই আদর্শে খুব বড় রকমের কোনো মূল্য নেই। সন্নিকর্ষ, ছন্দ এইগুলি

প্রাচ্যশিল্পে বিমূর্তগুণ বলা হয় এবং সাদৃশ্যের দ্বারা এই বিমূর্তগুণগুলি প্রকাশিত হয়। সাদৃশ্য কথাটির যথাযথ উল্লেখ পাশ্চাত্য শিল্পের আলোচনায় বিশেষ কোথাও লক্ষ্য করি নি এবং যদিও কোথাও এর উল্লেখ থেকে থাকে তবে সাদৃশ্যকে বিমূর্তের স্থান দেওয়া হয়েছে, এ কথা বলা যায় না। এই কারণে সাদৃশ্য সম্বন্ধে একটি উল্লেখ করা দরকার। প্রসঙ্গক্রমে পূর্বে আমি বলেছি যে বিমূর্ত এবং বাস্তব উভয়ের সংযোগে যে রূপ আত্মপ্রকাশ করে তারই অপর নাম সাদৃশ্য। সংক্ষেপে, কোনো শিল্প-রূপই সম্পূর্ণ শুদ্ধ বাস্তব হতে পারে না। ইয়োরোপ বিমূর্ত বলতে বস্তুরূপে বিশ্লেষণ করেছে, এবং কতকগুলো মৌল আকারকে বিমূর্ত বলে স্বীকার করেছে। সমগ্রভাবে দৃষ্টিভঙ্গি বিশ্লেষণমূলক। প্রাচ্যে বিমূর্ত বলতে বিশেষ উপলব্ধিকে বুঝেছে। এ হল নতুন রকমের অভিজ্ঞতা বা নতুনের চেতনা।

জীবনদর্শনের সঙ্গে এই দ্বারণার সম্বন্ধ যতটা, বৈজ্ঞানিক পর্যবেক্ষণের সঙ্গে ততটা নয়। চীনা নন্দনশাস্ত্রে ‘চী’ এবং ভারতীয় ‘সাদৃশ্য’ উভয়েরই লক্ষ্য এক। ভারতীয় শিল্প-আলোচনার ক্ষেত্রে সাদৃশ্য বলতে অনেকেই মরালগ্রীবা, কর-পল্লব, পদ্মপাশালোচন ইত্যাদি শব্দগুলিকে সাদৃশ্য বলে মনে করেছে। এইগুলি ঠিক সাদৃশ্য নয়। সাদৃশ্যের পূর্ণ পরিচয় পাওয়া যায় না। এগুলিকে রূপ সাদৃশ্য বলাই সংগত। ভাবে ও রূপে যে অখণ্ড উপলব্ধি, সেটিকেই সাদৃশ্য বলা সংগত—সৌরভাগতিক অভিজ্ঞতা উপলব্ধির এক অভিনব প্রকাশ।

পাশ্চাত্য দেশে বা ইয়োরোপে শিল্পীদের মধ্যে এই অভিজ্ঞতা ছিল না এমন কথা নয়। বৈজ্ঞানিক প্রভাবে এই পথ ছেড়ে শিল্পীর বিশ্লেষণের পথে আবিষ্কার করলেন জ্যামিতিক বিমূর্ততা। এই নতুনতর বিমূর্তবাদ সম্বন্ধে এই মুহূর্তে কিঞ্চিৎ সন্দেহ জেগেছে। এই জন্মই তাদের অতি-আধুনিক রচনার মধ্যে সাদৃশ্যের ইঙ্গিত লক্ষ্য করতে অসুবিধে হয় না। কেবলমাত্র বিমূর্ত আকার নির্মাণের দ্বারা বিচারবুদ্ধির চর্চা হতে পারে, কিন্তু শিল্পীর দায়িত্ব এই পথে সার্থক হয় না। এই জাতীয় কথা সম্প্রতিকালের কোনো কোনো লেখকের পুস্তকে লক্ষ্য করেছে। মোট কথা, বিমূর্ত এবং বাস্তব উভয় উপাদানেরই প্রয়োজন, এই বিষয়ে এখন বোধ হয় আর কোনো মতভেদ নেই।

এ পর্যন্ত নানাভাবে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য শিল্পের যে তুলনা করেছি তাতে প্রাচ্য-শিল্প পাশ্চাত্য শিল্পের চেয়ে বড় কি ছোট লক্ষ্য আমি মনে রাখি নি। এক ভাবগায় বলেছি যে ধুমকেতুর মতো অতীতের আদর্শ ঘুরে ঘুরে আসে ; সম্পূর্ণ নিষ্কিঞ্চ হয়ে

যায় না। প্রয়োজনের দ্বারা চালিত বহু সামাজিক আদর্শ সম্পূর্ণ নিশ্চিহ্ন এবং শক্তিশূন্য হয়ে যেতে পারে। আমার এই কথা প্রমাণ করার জগুই এই আলোচনার প্রয়োজন হল।

এপর্যন্ত পাশ্চাত্য শিল্পে প্রাচ্যের প্রভাব সম্বন্ধে উল্লেখ করেছি। কিন্তু প্রাচ্যে পাশ্চাত্য প্রভাবের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার কোনো আলোচনাই করা হয় নি। এই আলোচনাব মাধ্যমে আধুনিক পাশ্চাত্য শিল্পের প্রভাব অনুমান করা যাবে। উনবিংশ শতাব্দীর মাঝামাঝি থেকেই ইউরোপীয় চিত্র-ভাস্কর্যের সঙ্গে এশিয়াবাসীরা চাক্ষুষ পবিচয় ঘটে এবং দীর্ঘকাল পর্যন্ত অল্পকরণের পথে পাশ্চাত্য শিল্পকে আয়ত্ত করার চেষ্টা হয়। তারপর প্রতিক্রিয়ার যুগ দেখা দেয়। ক্রমে ইয়োবোপের আধুনিক পবাক্ষা নিরীক্ষার খবর পৌঁছায় এদেশে। মুষ্টিমেয় শিল্পী এই নতুন ভাবধারা আয়ত্ত করার চেষ্টা করেন। এরপর শিল্প ও সাহিত্যের আরো ছোটখাটো পরীক্ষা নিরীক্ষা শুরু হয়। কিন্তু এ হল ইতিহাস মাত্র। আমার এই আলোচনা শুরু করছি ভারতের স্বাধীনতা অর্জনের পর থেকে।

স্বাধীন ভাবতে শিক্ষাব যে নতুন পর্যায় তারই অগ্রতম প্রক্ষেপ শিল্পশিক্ষা। ইতিপূর্বে পাশ্চাত্য শিল্পের নতুন আন্দোলন সম্বন্ধে সাধারণভাবে শিল্পী ও শিল্প-রসিকরা সচেতন হয়েছিলেন। কিন্তু স্বাধীনতার পর এই নতুন আদর্শকে গ্রহণ করার সুযোগ ঘটল। শিল্পশিক্ষার পুর্বাতন পদ্ধতির বিশেষ কোনো পরিবর্তন যদিও ঘটল না, কিন্তু নতুন শিক্ষা নতুন আদর্শে শিক্ষাপ্রতিষ্ঠান প্রতিষ্ঠিত হল। এই নতুন শিক্ষাপ্রতিষ্ঠানগুলির প্রভাবে আধুনিক শিল্পের আকার-প্রকার, আঙ্গিক, এবং নানা তথ্য আহরণ করার সুযোগ পেলেন শিল্পীরা।

এই মুহূর্তে ভারতের প্রধান শহরগুলিতে যেসব শিল্পী কাজ করছেন, তাঁদের মধ্যে সহজেই লক্ষ করা যায়, ইয়োবোপ ও আমেরিকার সকল রকমের শিল্পরীতির প্রভাব। নতুন শিল্পীসমাজের সঙ্গে দেখা দিয়েছে ডিলার, বিচারবুদ্ধিপূর্ণ সমালোচক। সরকারী পৃষ্ঠপোষকতায় বাৎসরিক প্রদর্শনী, ব্যক্তিগত শিল্পীদের ছোট ছোট অসংখ্য প্রদর্শনী, সরকারীভাবে শিল্পবস্তু কেনবার ব্যবস্থা, শিক্ষার্থীদের বৃত্তি ও বিদেশে থাকার ব্যবস্থা—সংক্ষেপে, অতি ক্ষুদ্রভাবে সম্বন্ধ করে গড়ে তোলার চেষ্টার অভাব নেই। পরিকল্পনা ব্যবস্থা ইয়োবোপ-আমেরিকার মতো পরিপাটি না হলেও বর্তমানে

অগ্রসর হয়েছে তা অবশ্যই প্রশংসনীয়। ইংরাজ আমলে প্রদর্শনী এবং বৃত্তি ইত্যাদির কিছু ব্যবস্থা ছিল। কিন্তু তার প্রভাব তৎকালীন শিল্পীসমাজে যৎসামান্য। যাদ্বিক্ত বিধিব্যবস্থার সাহায্যে শিল্পের উন্নতি বতর্তা ঘটে সে বিষয়ে পৃথিবীব্যাপী সন্দেহ জেগেছে। বিধি ব্যবস্থার সাহায্যে অবশ্যই শিল্পবস্তুকে জনপ্রিয় করা যায়। এবং শিল্পীদের অন্নবস্ত্রের সমস্কারও সমাধান অবশ্যই হয়। কেবলমাত্র অনুকরণের সাহায্যে বিশেষ কোনো লাভও যে হয় না, তা আমরা ঊনবিংশ শতাব্দীর ইতিহাস থেকে জেনেছি। বর্তমানেও যে সেই সমস্যা সম্পূর্ণ দূর হয়েছে এমন বলতে পারি না। কেবল পার্থক্য এই, ইয়োরোপের সঙ্গে ঘনিষ্ঠতার সম্বন্ধ হওয়ার কারণে ভারতীয় শিল্পীরা নিজেদের অবস্থা আগের চেয়েও সহজে অনুভব করতে পারছে। আজকের সর্বত্রই আন্তর্জাতিকতার যেমন প্রয়োজন আছে, জাতীয়তার তেমনট প্রয়োজন। জাতীয়তার পরিবেশ আছে বলেই ফরাসি থেকে মার্কিন এবং মার্কিন থেকে জাপানি শিল্পের রং-রেখা, ঘনস্ববোধ এবং চিত্র-নির্মাণরীতির মধোও ইতরবিশেষ ঘটেছে। আধুনিক ভারতীয় শিল্পীদের রচনাতে এই স্বকীয়তা কতটা স্পষ্ট হয়ে উঠেছে সে-বিষয়ে চূড়ান্ত কথা বলতে হলে যে পরিমাণ অনুসন্ধান দরকার আমার পক্ষে সে অনুসন্ধান করা সম্ভব হয় নি। এট কারণে এ-বিষয়ে কোনো চূড়ান্ত মত আমার পক্ষে দেওয়া সংগত নয়।

রুশ বিপ্লবের পূর্ব প্রথম মহাযুদ্ধের পর আমাদের দেশে পৌঁছেছিল ধনী-দরিদ্রের সংঘর্ষ, পুঁজিবাদী সভ্যতা ইত্যাদি দলগত বাঁধা বুলিগুলি লেনিন, কার্ল মার্কস ইত্যাদির নামের সঙ্গে জড়িত হয়ে ভারতের জাতীয়তাবাদী মুষ্টিমেয় শিক্ষিত সমাজে দেশা দিয়েছিল সর্বপ্রথম। সে সময় রুশ বিপ্লব এবং নতুন সমাজ সম্বন্ধে অত্যন্ত বিরুদ্ধ সমালোচনা পৃথিবী জুড়ে চলেছে। কাজেই সে-বিষয়ে নির্ভরযোগ্য খবর এবং শিক্ষাব্যবস্থা, শিল্পসাহিত্য সম্বন্ধে নতুন আদর্শবাদীদের মতামত বা দৃষ্টিভঙ্গি আমাদের দেশে ভালভাবে পৌঁছাতে পারে নি। ভারতীয় শিল্পের ক্ষেত্রে সমাজবাদের প্রভাব দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের পরের ঘটনা।

এবার সোজাসজি সমকালীন সমাজবাদী শিল্পীদের সম্বন্ধে সংক্ষেপে কিছু আলোচনা করা গেল। পূর্বেই বলেছি যে হাতুড় ও কাণ্ডে, এই প্রতীককে কেন্দ্র করেই কমিউনিষ্ট রাশিয়ার শিল্প পড়ে উঠেছে। আমাদের দেশের শিল্প-আলোচনাতে

এই প্রতীকটি স্মরণ রাখা দরকার। সমাজবাদী শিল্প অনেক পরিমাণে তথ্যনির্ভর। এবং তথ্য সংগ্রহ করবার দু'টি উপায়। একটি পুস্তক-পত্রিকার সাহায্যে, অপরটি সমাজের সাথে ঘনিষ্ঠ পবিচয়ের পথে। আমাদের দেশে যারা কমিউনিস্ট শিল্পী নামে পরিচিত তাঁদের লেখাপড়া এবং তর্ক করবার শক্তি যথেষ্ট। কিন্তু যে-সমাজের দুঃখবেদনা প্রকাশ করতে তাবা চাইছেন সেহ সমাজের সঙ্গে তাঁদের পরিচয় কতটা? যতদূর আমি জানি, এইসব শিল্পীরা সকলেই শহরবাসী। গ্রামের সঙ্গে তাঁদের সম্পর্ক অত্যন্ত ক্ষীণ। কাজেই তাঁদের পুস্তক-পত্রিকার আশ্রয়েই শিল্পের বিষয় ও বস্তব্য প্রকাশ করতে হয়। ভারতের অসংখ্য পল্লীর অভ্যন্তরে যে জীবনপ্রবাহ চলেছে তার সঙ্গে শহরবাসী কমিউনিস্ট শিল্পীদের অন্তরের যোগ কতটা, আমি বলতে পারি না। তবে তাঁদের কার্যকলাপ দেখে মনে হয় এ-দিকটা তাঁরা ভাল ক'রে দেখেন নি বা অনুভব করেন নি।

এই প্রসঙ্গে তাত্ত্বিক আটের নবপন্যায় সম্বন্ধে উল্লেখ করতে হয়। আধ্যাত্মিক সাধনার অন্তরূপে তত্ত্বমন্ত্রের প্রচার যেমন প্রাচীন তেমনই তার প্রভাব ভারতের ধর্ম ও সমাজজীবনেও দেখা যায়। তত্ত্বসাধনার সাথে যুক্ত কতকগুলি প্রতীক এবং কতকগুলি প্রতিমা রূপ পাওয়া যায়। বিমূর্তগুণসম্পন্ন তত্ত্ব-শিল্পের আবেদন সহজেই আধুনিক মনোভাবাপন্ন শিল্পীদের আকৃষ্ট করেছে। সেই সঙ্গে ভারতের সমাজেও বিশিষ্ট আবেদন ধারা অনুভব করেছেন তাঁরাই এই শিল্পরীতির বিচার-বিশ্লেষণ করে কিছু আহরণ করার চেষ্টা করেন। নৈস্তিক কমিউনিস্ট ধারা, তাঁরা নিশ্চয় এই ধর্মাবৃত্ত আধ্যাত্মিকবাদী শিল্পকে বুজোয়া সমাজের সৃষ্টি বলে বর্জন করবেন। তাই ধারা 'কমিউনিস্ট' না হলেও সমাজের অন্তরে প্রবেশ করতে চান, আজ তাঁরাই এই শিল্পের ধারক ও বাহক। যে-রূপ যে-প্রতীক ধ্যানের বস্তু সেই রূপ ও সেই প্রতীক বাস্তব উদ্দীপনার পথে উপলব্ধি করা কতটা সম্ভব, সেকথা ধারা এই পথের পথিক তাঁরাই বলতে পারবেন। তবে এইসব শিল্পীরা যে সমাজ সচেতন মন নিয়েই শিল্পসৃষ্টিতে আত্মনিয়োগ করেছেন সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। সমাজের আশ্রয় ছাড়া অন্নবস্ত্রের সংস্থান হয় না। কিন্তু যদি অন্নবস্ত্রের সমস্যা না থাকে তবে মাল্যব সমাজের বাইরে যেতে পারে। কোনো কোনো ক্ষেত্রে শিল্পীরা অনেক পরিমাণে সমাজের বাইরে থাকতে পেরেছেন। যেমন চীন, জাপানের জেন ধর্মাবলম্বী শিল্পীরা। কিন্তু এ ক্ষেত্রে তাঁদের সমাজ আশ্রয় দিয়েছে। কাজেই এই শ্রেণীর শিল্পীদেরও সম্পূর্ণ সমাজ থেকে বিচ্ছিন্ন বলা চলে না। জীবনের গভীর তাৎপর্য

উপলব্ধি করার সুযোগ এইভাবে তাঁরা পেয়েছিলেন। প্রশ্ন হল, সমাজের অন্তর ও বাহির দুই দিকের অন্তর্ভুক্ত স্বীকার করবেন, না কেবল বহিরাঙ্গনেই আমরা সম্ভব থাকব?

স্বাধীনতা অর্জনের পূর্বে যে শিল্প-আন্দোলন দেখা দিয়েছিল সে-আন্দোলনের পরিণাম কি হল জানতে পারলে সাম্প্রতিক শিল্পের মূল্যবিচার আর একটু সহজ হতো। যে-বাস্তববাদ ইংরাজ-প্রতিষ্ঠিত আর্ট স্কুলগুলিতে প্রবর্তিত হয়েছিল, তার কোনো বিবর্তন ঘটে নি এবং বিবর্তনের সম্ভাবনাও নেই। যেটুকু বিবর্তন সম্ভব হয়েছে তা সাম্প্রতিক শিল্পীদের প্রভাবে। এরপর ভারত-শিল্পের নবজাগরণের যুগ। এই যুগের ধারা পথিকৃৎ তাঁদের সকলেরই নাম আজ সুপরিচিত। এই যুগে দু'টি বিরুদ্ধ মনোভাব আমরা লক্ষ্য করি। অবনীন্দ্রনাথের 'বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী' গ্রন্থে অবনীন্দ্রনাথ শিল্পকৃষ্টির উপযুক্ত স্বাধীন পরিবেশের প্রয়োজনীয়তা সহজে বলেছেন। শিল্প যে শাস্ত্রের নির্দেশ অনুযায়ী চলতে পারে না, এই হল তাঁর মূল বক্তব্য। অপরদিকে দেখি তাঁর প্রধান অনুবর্তীদের মধ্যে এমন বলেছেন, 'অবনীন্দ্রনাথ যা করেছেন তারপর নতুন করে পরীক্ষা নিরীক্ষার আর কোনো প্রয়োজন নেই।' (অসিতকুমারের 'রাবতীর্থ' পুস্তকের শেষ অংশ দ্রষ্টব্য)। দুর্ভাগ্যক্রমে অবনীন্দ্রনাথ অপেক্ষা অসিতকুমারের এই উক্তি জ্ঞাতে বা অজ্ঞাতে গ্রহণ করলেন অবনীন্দ্রনাথের বহু শিল্পী। আশ্চর্যের বিষয় এই, যারা নিজেদের ভারতীয় শিল্পী বলে সমাজে প্রতিষ্ঠা লাভ করলেন, তারা উপযুক্ত অভিনিবেশ সহকারে ভারতীয় শিল্প দেখলেন না। কাজেই তৈরি হল আর একটি আবর্ত, যেমন ঘটেছিল ইংরাজি আর্ট স্কুলের প্রভাবে। সাম্প্রতিক কালে শিল্পীদের অনেকেই ভারতীয় শিল্প দেখেছেন এবং বোঝবার চেষ্টাও তাঁদের করতে হয়েছে বাধ্য হয়ে। কিন্তু ভারতীয় শিল্প থেকে বিশেষ কোনো উপাদান তাঁরা সাম্প্রতিক কালের উপযুক্ত করে আয়ত্ত করেছেন কিনা বলা কঠিন। সকল দিক দিয়ে আলোচনা করলে আমরা লক্ষ্য করব সাম্প্রতিক কালের ভারতীয় শিল্প একরকমের অ্যাকাডেমিক আর্ট। কারণ তাঁরা হলেন বিশেষ প্রকার অনুগামী। পশ্চাত্য সভ্যতার সংস্পর্শে ভারতীয় সাহিত্যের যে অভূতপূর্ব উন্নতি ঘটেছে, তুলনায় ভারতের শিল্প অনুকরণ বিন্দুমাত্র কোনো পরিবর্তন আনতে পারে নি। একই প্রভাবের কেন এই বিপরীত পরিণাম? সাহিত্যের পাঠক যেমন অধিক তেমনি তারা ছড়িয়ে রয়েছে সমাজের বিভিন্ন স্তরে। আধুনিক ভারতীয় শিল্প কোনোদিনই সাহিত্যের মতো জনপ্রিয় হয় নি। ভারতীয়

শিল্প আজও প্রধানত শহরের ধনী বা বর্ধিষ্ণু সমাজের মধ্যেই সীমাবদ্ধ। বৃহৎ সমাজ আধুনিক শিল্পের খবর কতটুকু জানে? সাহিত্যেব ভাষা শিক্ষিত ভারত-বাসীকে আয়ত্ত কবতে হয়েছে প্রয়োজনের দাবিতে। কাজেই শব্দাশ্রিত ভাষার গতিপ্রকৃতি কিছু খবর তাঁরা জানান। কিন্তু শিল্পেব ভাষা শিক্ষিত সমাজের না জানলেও চলে। ডাক্তার, উকিল, কলেজের অধ্যাপক, স্কুলের শিক্ষকদের শিল্পেব ভাষাজ্ঞান নেই বললেও চলে।

সাহিত্যে যেমন শ্রেণীভাগেব একটা চেষ্টা সভ্যজগতে সর্বত্র আমবা দেখতে পাই, তেমনি শিল্পেবও বিভিন্ন দিক থেকে শ্রেণীভুক্ত কবাব চেষ্টা দেখা যায়। এদিক দিয়ে চাক ও কারুকলাব কথাই প্রধানত মনে পড়ে।

যদি ভাষার দিক দিয়ে অনুসন্ধান কবি তবে উভয়েব মধ্যে পার্থক্য কিছুই নেই বলা চলে। একথানা অয়েল পেটিং হোক বা একটা ধাতু-পাত্রই হোক, উভয়ের নির্মাণগত উপাদানে কোনো পার্থক্য লক্ষ করা যায় না। তবে পার্থক্যটা কোনদিক দিয়ে? এই পার্থক্য কি স্বাভাবিক অথবা কৃত্রিম? আমাদের সকল কর্মের সঙ্গে পরিশ্রম জড়িত রয়েছে। মানুষের নির্মিত সকল বস্তুকেই পরিশ্রমের অবদান বলে গ্রহণ করা যায়। তবে দেখতে হয় উদ্দেশ্যের দিক দিয়ে। এক-এক উদ্দেশ্যে এক-এক জিনিস তৈরি হয়। এই দিক দিয়ে ভাবের তাগিদে যে বস্তু তৈরি হয় সেটিকে আমরা বলি চাককলা। অপরদিকে নিত্যপ্রয়োজনের তাগিদে বা তৈরি হয় তাকে আমরা সচরাচর বলে থাকি কারুকলা। মোটামুটি এই সংজ্ঞা অনুযায়ী চাককলা-কারুকলা বিচার করেন শিল্প রসিক।

কথোপকথন প্রসঙ্গে রোগী আনাতোল ক্রাসকে বলেছিলেন, একটা ডিক্টার এবং গথিক-ক্যাথিড্রালের মধ্যে তিনি কোনো পার্থক্য দেখেন না। অপরদিকে অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন, ভিনাস মূর্তি ও একথানা ভাল তলোয়ারের মধ্যে সৌন্দর্যগত কোনো পার্থক্য নেই। পার্থক্য নেই, একথাও যেমন সত্য, তেমনি পার্থক্য আছে একথাও মিথ্যে নয়। ভাষাগত উপাদানের দিক দিয়ে উভয়কে অভিন্ন বলতে আমরা বাধ্য। নির্মিতির পরাকাষ্ঠার দিক দিয়েও উভয়কে একই পর্ষাদে রাখা চলে। সৌন্দর্য-তত্ত্ব ও দার্শনিক ব্যাখ্যার প্রভাবেই চাক ও কারুকলার পার্থক্য প্রবল হয়ে উঠেছে। এ হল বিশ্লেষণধর্মী শিল্পের অবদান। এই কারণে সৌন্দর্য কী, মানুষের জীবনের সাথে

তার কি সম্পর্ক, এগুলিকে কেন্দ্র করেই চারু ও কারুকলার মধ্যে দুর্লভ্য প্রাচীর তৈরি হয়েছে। এবং এই ব্যবধানের কারণে শিল্পের দুই দিকেরই ক্ষতি হয়েছে। কারণ একে অত্রের পরিপূরক। জটিল তথ্যের মধ্যে প্রবেশ না করে সোজা বুদ্ধি দিয়ে বিচার করলে আমরা কোন সিদ্ধান্তে পৌঁছব দেখা যাক। আওরুজ্জব-পরদর্ভী চিত্র-কলার প্রাণশক্তি যখন ক্ষীণ হয়ে আসছে, সে সময় ভারতে কারুকলার নবযুগ দেখা যায়। জীবনে সকল-রকম প্রয়োজনের সঙ্গে কা-বমের ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ এই সময়ে আমরা লক্ষ্য কর। চিত্রে ভাব ও সৌন্দর্যের মালিনতা এবং কারুকর্মে তার উজ্জল প্রকাশ সহজেই রসিক ব্যক্তি লক্ষ্য করবেন। অর্থাৎ শিল্পের বিশেষ এক অংশ মৃতকল্প হলেও জাতিগত ও কালগত সৌন্দর্যবোধ নিস্তেজ হয়ে যায় নি। অল্পরূপ দৃষ্টান্ত আমরা Ming-যুগ থেকেও পেতে পারি।

এইবার টেকনোলজিক-যুগের চারুকলা ও কারুকলা সম্বন্ধে একটু আলোচনা করা দরকার। তথাকথিত চারুশিল্পে গতিপ্রকৃতি, আঙ্গিক ইত্যাদি সম্বন্ধে মোটামুটি যা বলবার তা আমি বলেছি। এইবার সাম্প্রতিক কালের কারুকলার অবস্থা-ব্যবস্থার দিকে দৃষ্টি দেওয়া যাক।

বস্ত্র, অলংকার, গৃহশয্যা, তৈজসপত্র, যানবাহন—এগুলি পূর্বের তুলনায় সম্পূর্ণ নিরাভরণ ও বাহ্যাবর্জিত। সোজা কথায় যাকে বলে ছিমছাম। নিরাভরণ নিরলংকার কারুকলার সঙ্গে আগের দিনের কারুকলার তুলনা করে আজও অনেকে মনে করেন যে আধুনিক কারুকলার মধ্যে আগের দিনের সৌন্দর্য নেই। সৌন্দর্যবোধ চলে গেছে, এই কথা ভেবে তারা দুঃখ করেন।

আমার গুরুস্থানীয় কোনো শিল্পী অল্পরূপ মনোভাব দীর্ঘকাল পর্যন্ত পোষণ করতেন। একদিন দেখি তার হাতে একটি টিনের Container। তিনি আমাকে তাঁর হাতের টিনের কোটোটি আমার দিকে এগিয়ে দিয়ে বললেন, দেখ কি চমৎকার এর প্রপোরশান। কি রকম রংয়ের Combination, কি রকম রংয়ের পরিমাণবোধ, হরক সাজানোর কি কায়দা, হুন্দের জিনিস হিসেবে রাখতে ইচ্ছে করে। রোদীয়া ও অবনীজনাথ বোধ হয় একই কারণে ডিকেটোরের সঙ্গে ক্যাপিড্রাল ও ভিনাস মূর্তির সঙ্গে তলোয়ারের তুলনা করে উভয়কে একই শ্রেণীভুক্ত করেছিলেন। প্রসঙ্গত বলা যেতে পারে যে আজকের দিনের বহু জিনিস, ইলেকট্রিক-গ্যাজেট ইত্যাদির সঙ্গে সমান শ্রেণীভুক্ত করে বিচার করা চলে আধুনিক বিমূর্তবাদী শিল্পকে।

মোটামুটি চারুকলার ও কারুকলার মধ্যে মিল কোথায় সে সম্বন্ধে বেটুই ইঙ্গিতে

বলা হল, তার সাহায্যে বিভিন্ন দেশের বিভিন্ন কালের চারু ও কারুকলার মধ্যে মিল অনুসন্ধান করা যাবে বলে আমি মনে করি। সংক্ষেপে, এক-এক কালে চারু ও কারুকলার অন্তর্নিহিত নির্মিতের মধ্যে ঐক্য থাকতে বাধ্য। যখন এই ঐক্য থাকে না তখন চারুকলা ও কারুকলা উভয়ই ভীষণ অবস্থায় উপনীত হয়। চারু ও কারুকলার সঙ্গে চাক্ষুষ পরিচয়ের সাহায্যেই আমি এই সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছি। এবাব মিল কোথায় নেই, অনুসন্ধানের দরকার।

শিল্পের অন্তর্মুখী ও বহির্মুখী অস্তিত্ব সকল সময়েই স্বীকৃত। তবে কখনো কখনো অন্তর্মুখী গতিব প্রাধান্য ঘটে, কখনো বহির্মুখী গতির প্রাতি ঝাঁক পড়ে বেশ। অন্তর্মুখী গতির সাহায্যে চারুকলার বিচাব করা সংগত। কারণ এই গতি কারুকলার ক্ষেত্রে দুর্বল। যদি কোথাও সেরকম ব্যতিক্রম ঘটে থাকে তবে তাকে চারুকলার অন্তর্ভুক্ত করতে হয়, তা সে মৃৎপাত্রই হোক বা ইলেকট্রিক-যন্ত্রই হোক। মনে করা যাক অশোক-স্তম্ভের উপর স্থাপিত সিংহমূর্তির এবং আসিরিয়ান তীর-বিদ্ধ সিংহের উৎকীর্ণ মূর্তি। অশোক-স্তম্ভের সিংহমূর্তির নির্মিতি নিখুঁত, কিন্তু সেটিকে কারুকলার অন্তর্ভুক্ত করতে আমার কোনো ঝিখা হয় না। অপরদিকে আসিরিয়ান সিংহে বাস্তবতার অভাব নেই, তৎসঙ্গেও সে ক্ষেত্রে এমনকিছু প্রকাশিত হয়েছে যা রসসৌন্দর্যের নিদর্শনরূপে গ্রহণ করা যেতে পারে। মন্সুরের রচিত লিলিফুল এবং সোতাংসুর ভূট্টাগাছ, উভয়ের মধ্যে একই পার্থক্য। মন্সুর অসাধারণ কারিগর। সোতাংসুর সৌন্দর্যবোধসম্পন্ন শিল্পী।

আসল কথা, ‘চারু’ ও ‘কারু’ কলাকে একেবারে সম্পূর্ণভাবে বিচ্ছিন্ন করে দেখা চলে না; এই মাত্র বলা চলে যে সমাজের দাবিতে যে-শিল্প রূপ প্রকাশিত হয় তারই নাম দেওয়া যেতে পারে ‘কারুকলা’। অপরদিকে সমকালীন সমাজের প্রভাব থেকে মুক্ত শিল্পশ্রষ্টিকে আমরা বলে থাকি ‘চারুকলা’। চারুকলার এই বৈশিষ্ট্য থাকার কারণে শিল্পের সামাজিক ব্যাখ্যার দ্বারা কোনো সিদ্ধান্তে পৌঁছানো যায় না।

অনেকগুলি পাতা ভরে গেল, কিন্তু এ-পর্যন্ত ঠিক রসসৌন্দর্য সত্ত্বে কিছু উল্লেখ করা হল না। অবশ্য সৌন্দর্য্যটির জন্ত যে উপাদানগুলি আবশ্যিক সে-কথাই এ-পর্যন্ত আলোচনা করেছে। তবে এইসব উপাদান বা ধ্যান-ধারণার উপলব্ধি এক পথে চলে না। যুক্তিতে যুক্তিতে শিল্পীদের শিল্পশ্রষ্টির পথ বদলে যাচ্ছে। শিল্পের আর্থিক,

ভাষা, তথা সকল উপাদানগুলিও প্রবর্তিত হচ্ছে ভিন্ন-ভিন্নভাবে। এই জগুই সৌন্দর্যের কোনো একটা নির্দিষ্ট সংজ্ঞা দেওয়া যায় না বলেই এ পর্যন্ত সে-বিষয়ে কোনো উল্লেখ করি নি।

জীবনেব পরম মূল্য সম্বন্ধে আলোচনা কবতে গিয়ে প্রায় সকল দার্শনিকই অল্প-বিস্তর সৌন্দর্যের আলোচনা কবেছেন। এ হল একরকমের সৌন্দর্যের আধ্যাত্মিকতার কথা। সৌন্দর্য অন্তরের বস্তু, এই কথাটি উপরের উক্তির প্রতিধ্বনি মাত্র। এই মুহূর্তে উদ্দাপনার বাইরে শিল্পসৌন্দর্যের অন্ত কোনো অস্তিত্বকে অনেকেই স্বীকার করেন না। তৎপক্ষেও সৌন্দর্যসৃষ্টির পথে যেসব উপাদান অঙ্গাঙ্গিভাবে যুক্ত বলে আমি মনে করছি সে-সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করা ব চেষ্টা কবলাম। তবে সৌন্দর্যবোধ জাগিয়ে দে'ব পাঠক্রম তৈরি কবার চেষ্টা কবি নি, কারণ সে-চেষ্টা ব্যর্থ হতে বাধ্য। এই মাত্র বলা চলে যে রূপ, রস, গন্ধ, স্পর্শ, শব্দেব উদ্দাপনা যার মনকে জাগিয়ে তোলে না তার কাছে 'সৌন্দর্য' কথাটি একেবারে অর্থহীন। সাংসারিক প্রয়োজনের বাইরে অস্ত্র কিছু যে জানে না বা ভাবে না তা'ব কাছে সত্যিই সৌন্দর্যের কোনো প্রয়োজন নেই। অতি সাধারণ অশিক্ষিত মানুষের মধ্যে সৌন্দর্য উপভোগেব ইচ্ছা যে থাকতে পাবে তারই দৃষ্টান্ত দিয়ে এই আলোচনা শু'ব করলাম। বলা বাহুল্য, পাণ্ডিত্য অপেক্ষা সহজ বুদ্ধিতে যা আমি বুঝছি সেটাই বোঝাবাব চেষ্টা করছি।

জটৈক বয়স্কা মহিলা আমার বাড়ির কাজ করতেন। বিশেষ প্রয়োজনে তাঁকে আমি এক বন্ধুর বাড়িতে পাঠাই এবং যথাসম্ভব কাজ সে'রে কিবতে বলি। কাজ সে'রে মহিলাটি কিরলেন বেশ বিলম্ব ক'রে। বিলম্বের কারণ জিজ্ঞাসা করায় প্রথমে তিনি কিছুটা চূপ ক'রে থেকে জবাব দিলেন, 'ও বাড়ির শজীবাগান খুব সুন্দর। সেই দেখতে দে'রি হল।' পর মুহূর্তে বললেন, 'বাবু একটা লঙ্কাগাছ।' মুহূর্তের মধ্যে তাঁর সংকোচেব বীধ ভেঙে গেল। উচ্ছ্বসিত ভাষায় বর্ণনা ক'রে চললেন লঙ্কাগাছে'র।

ব্যাপারটা অতি সাধারণ। লঙ্কাগাছে কালো কালো লক্ষা ধরেছে—এই দৃশ্য দেখে এই প্রৌঢ় রমণী সম্পূর্ণ আত্মবিস্মৃত হয়েছিলেন। নিজের কর্তব্য, দায়িত্ব কিছুসময়ের জন্তে তিনি সম্পূর্ণ ভুলেছিলেন, লঙ্কাগাছের সৌন্দর্যে তিনি মাতোয়ারা। এই হল সৌন্দর্যের সম্মোহিনী শক্তি। নৃত্যে, সংগীতে, শিল্পে, কাব্যে, সাহিত্যে যেখানেই আমাদের মন অল্পভাবে আত্মবিস্মৃত হয়ে থাকে সেখানেই আমরা তাকে সুন্দর বলে থাকি।

এইরার আর একটি প্রেমের মীমাংসা করতে হয়। যে-রমণী বগানে লঙ্কাগাছ দেখে

কয়েক মুহূর্তের জন্য নিজের দায়িত্ব ভুলে গিয়েছিলেন তিনি কি শ্রেষ্ঠ শিল্পীর ছবি দেখে ঐ রকম মুগ্ধ হবেন ? নিঃসন্দেহে বলা চলে ঐ রকম হবে না। প্রকৃতির দৃষ্টে অনেকেরই মনে সৌন্দর্যবোধ জাগে, কিন্তু মানুষের সৃষ্টির সামনে সেই স্পর্শকাতর মন সম্পূর্ণ নিষ্ক্রিয় হয়ে থাকতে পারে।

শিল্পের ভাষার সঙ্গে যে-পরিমাণ জ্ঞানবুদ্ধি এবং অভিজ্ঞতার মিশ্রণ ঘটে সেই অভিজ্ঞতা ও সেই মননশীলতাও এই নারীব দ্বারা আয়ত্ত করা সম্ভব হয় নি। তৎসঙ্গেও এই শিশুসুলভ সহজ স্বচ্ছ আনন্দ উপভোগের শক্তি আছে বলে সৌন্দর্যের সরল আবেদন গ্রহণ করা তাঁর পক্ষে সহজ। তাই এই শিশুসুলভ মন থেকে বোঝায়ে আগছে ছেলে-ভুলানো ছড়া, কাঁথা, পুতুল ইত্যাদি। কারণ ভাষার অনভিজ্ঞতা। আবেগবজ্রিত ব্যক্তির পক্ষে শিল্পবস উপভোগ করা দুর্বল।

সাহিত্যে ভাষা, শিল্পে আঙ্গিক, সংগীতে স্বর-সম্পদ, তাল, মান, লয় ইত্যাদি বিষয়ে যথেষ্ট পঠনপাঠন থাকলেই যে শিল্পে সাহিত্যে সৌন্দর্যের আবেদন আমাদের মনকে অভিভূত করবে এটি নিশ্চয় ক'রে বলা যায় না। এ ভুলো দবকার সংবেদনশীল মন।

মনের এই শিক্ষা সহজাত অথবা অল্পশীলনের দ্বারা অর্জন করতে হয়।

প্রকৃতি-জাত উদ্বোধনা. ভাষা ও আঙ্গিক-সংক্রান্ত তথ্য ও ভাবাবেগের উপলব্ধি— এই তিনের সংযোগে যে-মন শিক্ষিত হয়েছে সেই শিল্পের তাৎপর্য কিছুটা উপলব্ধি করতে পারবে। সংক্ষেপে, সৃষ্টি করার দক্ষতা ও শিল্পবস উপভোগ করবার অভিজ্ঞতা দেখে-শুনে-ঠেকে শিখতে হয়।

বিংশ শতাব্দীর ভারতীয় শিল্পশাস্ত্র-বিশারদরা ভারতীয় শিল্প-আলোচনা প্রসঙ্গে মারাত্মক ভুল করেছেন। কারণ তাঁদের শিল্প-বিচারের মাপকাঠি ছিল কতকগুলি প্রাচীন সংস্কার। সংস্কারের কঠিন আবরণের প্রভাবে শিল্পসৃষ্টি ও শিল্পদৃষ্টি কোনোটাই সার্থক হয় না। মোট কথা, কোনো একটা আপ্তবাক্যকে আঁকড়ে ধরে শিল্পের জগতে প্রবেশ করা চলে না।

John Ruskin-এর মতো অলৌকিক প্রতিভাবান শিল্প-সমালোচক সংস্কারের প্রভাবে কিরকম ভুল করেছিলেন তার প্রমাণ হিসেবে Whistler-এর বিচার উল্লেখ করা যেতে পারে। টলস্টয়ের 'What is Art' বইখানিরও উল্লেখ করতে পারি। টলস্টয় নিজে অসাধারণ প্রতিভাসম্পন্ন সাহিত্যবিদ। সাহিত্যজগতে তাঁর এই স্থান অটুট আছে। কিন্তু তাঁর 'What is art'-এর মত এমন অনেক কথা আছে যে তা

যেনে নিতে পারা সকল সময় সম্ভব হয় না। সমকালীন সাহিত্যিকেরা সেই সময় টলস্টয়কে প্রশংসা করেছিলেন। রাষ্ট্রিন ও টলস্টয় দু'জনেই সাহিত্য-শিল্পের ক্ষেত্রে নৈতিক জীবনের মূল্যকে সর্বপ্রধান করে দেখেছিলেন। নৈতিক জীবনের মূল্য, নীতি-দুর্নীতির কথা যদি ছেড়ে দেওয়া যায় তাহলে কি সম্পূর্ণ পক্ষপাতিত্ব-বঞ্চিত সৌন্দর্য বিচার সম্ভব? আমবা কেউই সম্পূর্ণ পক্ষপাতিত্ব-দোষ থেকে মুক্ত নই। শিল্প ও দর্শক উভয়ের মধ্যেই কিছু পরিমাণে এই ক্রটি আছে। রসাত্মকতা ও শিল্প-সৃষ্টির ক্ষমতা এই ক্রটিকে প্রাধান্য দেয় না, এইটুকু বলা চলে।

বৈজ্ঞানিক সূত্র যেমন যে-ভাবে বুঝিয়ে দেওয়া যায় সৌন্দর্যদর্শনের সূত্র সেইভাবে বোঝানো যায় না। চৈনিক শাস্ত্র মতে 'চী' (Chi) তথা জীবনের প্রতিধ্বনি হল শ্রেষ্ঠ শিল্পের অন্তর্নিহিত সম্পদ। কেবল প্রতিভাবান শিল্পী এই গুণকে রূপায়িত করতে পারেন কাব্যে বা শিল্পে। চৈনিক মতে 'চী' তথা রস কোনো বিশিষ্ট স্বাদ বিস্তরণ করে না। পরিবর্তে তিস্ত কষায় মিষ্ট কটু যাবতীয় স্বাদের সংযোগে এমন একটি স্বাদ সাহিত্যে বা শিল্পে আমরা পাই যেটির আনন্দ থেকেও যেন আনন্দ নেই।

ভাবতীয় অলংকারবিদরাও অল্পরূপ অভিযত প্রকাশ করেছেন। চৈনিক অলংকার-শাস্ত্রের অন্তর্ভালে লাওংসের প্রভাব অতি গভীর। লাওংসের মতে শূন্য পূর্ণতাকে সৃষ্টি করেছে। এ-বিষয়ে ভারতীয় ব্রহ্ম-জিজ্ঞাসুদের থেকে চৈনিক মত ভিন্ন নয়।

ভারতীয় অলংকারশাস্ত্রে দুটি অংশ—একদিকে শব্দ, অর্থ, ভাব, লাভণ্য এগুলির অনবত্ত সংযোগে তৈরি হয় কাব্যের সৌন্দর্য এবং অত্রদিকে সৌন্দর্যের পথে আমবা উপলব্ধি করি রস। সংযোগের অনবত্ততা সাহিত্যের বা শিল্পের আবশ্যিক গুণ। সৌন্দর্য-বিশারদবা বলেছেন রসময় বাক্যই কাব্য, অর্থাৎ সৌন্দর্য-জগতে প্রবেশ করতে হলে শব্দ ও অর্থের অনবত্ত সংযোগ উপলব্ধি করতে হবে। চীন দেশের সৌন্দর্য-দর্শনে 'সৌন্দর্য' কথাটির উল্লেখ অপেক্ষা 'রস' কথাটিই আধিক্য পেয়েছে।

সৌন্দর্য সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে কিছুটা সাহিত্যের কথা বলতে হল, কারণ সৌন্দর্য-জিজ্ঞাসার ক্ষেত্রে ভাব্য শিল্পের সাদৃশ্য অনুসরণ করা যেতে পারে। কলার মধ্যে একটি যোগসূত্র আছে। ভাব্যর প্রভাবে এই যোগসূত্র বিভিন্ন আকার-প্রকার নিয়ে দর্শকের সামনে উপস্থিত হয়। সৌন্দর্য-সৃষ্টির তাগিদে কি শিল্পীরা কাল করে? হৃন্দর-অহৃন্দরের সমস্তা যদি অভিজ্ঞ শিল্পীদের সামনে উপস্থিত করা যায় তবে তাঁরা কীভাবে বিষয়টি দেখবেন?

যদি কোনো অভিজ্ঞ শিল্পীকে জিজ্ঞাসা করা যায় যে তিনি ছবি মূর্তি ইত্যাদি রচনা করেন কিসের তাগিদে, তাহলে বিভিন্ন শিল্পীর মতামত একত্র করলে দেখা যাবে যে তাঁরা কেউই প্রত্যক্ষভাবে সৌন্দর্য-সৃষ্টি করার তাগিদে ছবি ও মূর্তি শুরু করবেন না। তাঁর আবেগের দ্বারা সৃষ্ট অন্তরের প্রতিমা-রূপকে তাঁরা প্রকাশ করতে চান। এই আবেগ যে কোনো উদ্দীপনাব সাহায্য বা বহুবিধ উদ্দীপনাব সংযোগে উপলব্ধি করতে পারেন।

মানসপটে প্রতিকলিত যে প্রতিমা-রূপ (*image*), সেটি শিল্পীকে সৃষ্টি করার পথে এগিয়ে নিয়ে চলে। হৃন্দর-অহৃন্দরের সমস্তা সেখানে প্রধান নয়। প্রধান হল কী উপায়ে শিল্পী তাঁর মানস-প্রতিমাকে এবং সৃষ্টির তাঁর ইচ্ছাকে রূপায়িত করবেন, অর্থাৎ সৃষ্টির তাঁর ইচ্ছাই শিল্পীকে কর্মে নিযুক্ত করে। এর পরে শুরু হবে ভাবার সঙ্গে ভাবের সংযোগ এবং সে-সংযোগের পথে মানস-প্রতিমা অবিকৃত থাকে না।

এই মানস-প্রতিমার রূপান্তরের সংযোগ-স্থলেই হৃন্দর-অহৃন্দরের বিচার হয়ে থাকে। এই সংযোগ স্থলকে লক্ষ করেই আমি নানাভাবে ভঙ্গি, কর্ষ (*Tension*), ছন্দ, আকার সম্বন্ধে আলোচনা কবেছি। যেসব দার্শনিক মনে করেন যে মানস-প্রতিমা যদি পূর্ণাঙ্গ, স্পষ্ট হয় তবে শিল্পীর শিল্পকর্ম যত্নবৎ চালিত হতে পারে। এই অভিমত কোনো অভিজ্ঞ শিল্পী মেনে নিতে পারেন না, কারণ শিল্প-সৃষ্টির পথে মুহূর্তে মুহূর্তে যে-বিশ্বয় অভিভূত কবে এবং সৃষ্টির আবেগকে সজীব ক'বে রাখে সেটি কেবলমাত্র কায়িক পরিশ্রমের দ্বারা সম্ভব হতো না।

কর্মরত শিল্পীর জীবনে এই যে বিশ্বয়, এটিব উপাদান নিহিত রয়েছে কর্ষ-শক্তি ও ছন্দের মধ্যে। এই শক্তিকেই শিল্পী সৃষ্টির প্রাথমিক অনুভব করেন। শিল্পের এই দু'টি উপাদানকে হৃন্দর-অহৃন্দরের কোনো নির্ধারিত সিদ্ধান্তে ফেলা চলে না। ভাবার ক্রম-বিবর্তনের পথে মানস-রূপ ও বাস্তব-রূপের সংযোগে হৃন্দর-অহৃন্দরের আবির্ভাব। সংযোগের ইতরবিশেষের উপরই হৃন্দর-অহৃন্দরের বিচার হয়ে থাকে।

কর্ষ-শক্তি, ছন্দ, আকার—এগুলি শিল্পসাহিত্যের প্রাণশক্তিরূপে স্বীকার করলেও শিল্পসাহিত্যে বিষয়েরও মূল্য আছে। কারণ কোনো শক্তি বিষয় বা বস্তুর আশ্রয় ছাড়া প্রকাশিত হয় না। তাই এগুলিকে বলে বিমূর্ত গুণ। বিষয়ের আশ্রয়ে এই বিমূর্ত গুণ আত্মপ্রকাশ করে। বিমূর্ত ছন্দ অথবা শব্দের ঝংকারকেও শিল্পী বিষয়-রূপে গ্রহণ করতে পারেন। এই পরীক্ষা সম্ভ্রান্তি কালে কোনো কোনো শিল্পী করেছেন।

সেই চেষ্টা বৈজ্ঞানিক তথ্যমূলক বিষয়ে পরিণত হয়েছে। এবং রসসৌন্দর্যের প্রভাব থেকে এই শিল্পধারা কীকিং বিচ্ছিন্ন।

ভাব ও চিন্তা সজীব মানুষের ধর্ম এবং জীবনের উপলব্ধি প্রকাশ করার জগুই যে শিল্পের পথ আবিষ্কৃত হয়েছে এবং এই পথ ধরেই যে মনুষ্যত্বের একটি বিশিষ্ট নৃদ্ব্যবোধ জেগেছে, এ বিষয়ে মতভেদ থাকবার কথা নয়। ইন্দ্রিয়-জাত সকল উদ্দীপনাকেই নিয়ম-রূপে গ্রহণ করা যেতে পারে। তবে যেগুলি আবেগকে শক্তিশালী ক'বে তোলে সেগুলি শিল্পীরা গ্রহণ ক'রে থাকেন। শৃঙ্গার, প্রেম, বাৎসল্য, একপ কতকগুলি ভাবকে ভারতীয় অলংকারবিদরা স্থায়ীভাব বলেছেন। সংহিত্যে বা শিল্পে উভয় ক্ষেত্রেই এগুলিকে সক্রিয়ভাবে লক্ষ করি। যেসব শিল্পী এই স্থায়ীভাবের খবর রাখেন না তাঁদেরও রচনা এই প্রণীতিচারের অন্তর্ভুক্ত ক'বা চলে। তবে শ্রেষ্ঠ শিল্পে এগুলির মিশ্রণ ঘটে থাকে। আর একটু তলিয়ে দেখলে দেখা যাবে যে শৃঙ্গার সংস্পর্শ স্থায়ীভাব। অর্থাৎ আদি রসের (sex) প্রভাব যেখানে সম্পূর্ণ বর্জিত, সেটি শিল্পীর ভাবোত্তোতক বিষয় হয়ে উঠতে পারে না শিল্পের ক্ষেত্রে।

কারণ ইচ্ছা ছাড়া সৃষ্টি হয় না। এবং ইচ্ছা প্রাণশক্তিরই ক্রিয়া এবং প্রাণশক্তি ও আদর্শস্বরূপ অঙ্গাঙ্গিভাবে যুক্ত। শিল্পী জীবনের উপলব্ধিতে ক্রমেই আদর্শস্বরূপ আধ্যাত্মিক বা বাস্তব যে কোনোভাবে চালিত ক'রে থাকেন। তবে সর্বপ্রধান প্রয়োজন সৌন্দর্যের প্রতিফলন, ছন্দের গতি ইত্যাদি।

ভারতের বুদ্ধমূর্তি বা তাম্রকায় মূর্তি সম্পূর্ণ কাম ভাব-বর্জিত, কিন্তু শৃঙ্গার ভাব-বর্জিত নয়। এই প্রসঙ্গ শৃঙ্গার ও কাম উভয়ের পার্থক্য সংক্ষেপে বিচার করা দরকার। ইচ্ছাশক্তিসম্পন্ন আদর্শস্বরূপ সৌন্দর্যকে প্রতিফলিত করে। অপরদিকে কামজ ভাব আমাদের সহজাত সন্তোষ-প্ররক্তিকে জাগিয়ে তোলে।

সৌন্দর্যের মানদণ্ড কালে কালে বদলে যাচ্ছে। সেই বিবর্তনের ইতিহাসে একটি কথা লোপ পায় নি। সেই কথাটি হল প্রাণশক্তি। প্রাকৃতিক সৌন্দর্য অথবা শিল্পসৌন্দর্য উভয়ের মতো যোগসূত্র এইখানে। গাছের কঠিন গুঁড়ি ভেদ ক'রে বর্ষার ফলার মতন লাল কচি পাতা বেরিয়ে আসছে। বলি কি সুন্দর, কি প্রাণশক্তি! যাটি ভেদ ক'রে সবুজ সতেজ ঘাস জন্মেছে। অনান্যালে পায়ে মাড়িয়ে পিষে দেওয়া যাবে, তবু ভাবের জগতে সেই সজীবতা অক্ষয় হয়ে থাকবে।

সর্বগ্রাসী অগ্নিকণ্ড, বন্যা, ভূমিকম্প, অর্থাৎ সকল প্রকারের প্রাকৃতিক দুর্ভোগ যখন আমাদের সর্বস্বান্ত ক'রে দিয়ে যায় তখন তা হল ভয়ংকর। তখন আর হৃদয়ের

কথা মনে আসে না। কালক্রমে ক্ষয়ক্ষতির স্মৃতি জ্ঞান হয়ে আসে। মনে থাকে ভয়ংকরের স্মৃতি। সৃষ্টি-শক্তিসম্পন্ন শিল্পীর মনে যাগে সৃষ্টির প্রেরণা।

পূর্বেই বলেছি ছন্দ ইত্যাদি শিল্পসৃষ্টির আবশ্যিক উপাদান হৃন্দরও নয় অহৃন্দরও নয়। এই শক্তি যখন জীবনের মূল্যবোধের সঙ্গে যুক্ত হয় তখনই মনে জাগে শিল্পসৌন্দর্যের বোধ। সকল মানুষের যেমন দৈহিক শক্তি এক হয় না, তেমনি সকল শিল্পীর জীবনে প্রাণশক্তি সমান সতেজ হয় না। অদম্য সৃষ্টিক্ষমতারই অপর নাম প্রতিভা। প্রতিভার আগুন যার মধ্যে নেই সে রমণীয় বা কমনীয় সৃষ্টি করতে পারে, কিন্তু প্রাকৃতিক ঘর্ণাবর্তের মতন ভাষা ও ছন্দকে চালিত করতে পারে না। শক্তি এবং যে পর্যন্ত না হৃদয়ের আবেগ অম্লষায়ী ভাষা ও ছন্দ শিল্পী সৃষ্টি করতে পারে, সে পর্যন্ত সৌন্দর্য আমাদের সামনে অকুণ্ঠিতভাবে উপস্থিত হয় না। তাই বলতে হয় ভাষাকে নতুন ক'বে ভাবের উপযুক্ত করতে পাবার উপরই নির্ভর করছে সৌন্দর্যসৃষ্টি।

দেবমূর্তি নির্মাণ সম্বন্ধে পুরাণকার বলেছেন, ফটিকপাত্রে স্থাপিত প্রদীপের আলো যেমন ফটিকপাত্র ভেদ ক'রে বেরিয়ে আসে তেমনি দেবমূর্তির মধ্যে যে আত্মা-শক্তি আছে সেটি প্রকাশিত হয় অম্লরূপভাবে। এই উপমা অম্লস্বপ্ন করেই বলতে পারা যায় যে আত্মিকের দ্বারা আবেগ বিচ্ছুরিত হয় আধাবৈদ্য ক'রে। যে কোনো প্রাণশক্তি-সম্পন্ন বিষয় অবলম্বনেই সার্থক সৃষ্টি হতে পারে। তাই বলতে হয় ভাষার অনবচ্ছাদিত সৌন্দর্যের সর্বপ্রধান প্রতিনিধি। এই জন্মই আবেগের প্রকৃতি অম্লষায়ী ভাষারও অদলবদল ঘটতে বাধ্য। জগৎ জুড়ে প্রাণশক্তি প্রকাশিত হচ্ছে নানাভাবে।

প্রাকৃতিক দুঃখোগ যেমন আছে তেমনি পাকের গহ্বর থেকে পান্নের কুঁড়ি বেরিয়ে আসছে আলোর দিকে। সেখানেও প্রাণশক্তির আবেদন কিছু কম নয়। এই যে প্রাণশক্তি ফুলের জগতে সেই শক্তি আমাদের বিপন্ন করবে না বলেই সেক্ষেত্রে স্বাভাবিক সৌন্দর্যবোধ জাগে। কিন্তু ফুলের 'বিষয়'কে সৃষ্টিশক্তিতে ভাষার সাহায্যে নতুন ক'রে জাগিয়ে তোলা যেমন সহজ নয়, তেমনি শিল্পীর হাতে তৈরি ফুল সকলকে মোহিত করে না। কারণ এক্ষেত্রে আত্মিকের প্রভাবে রূপান্তরিত ফুল আর-এক জগতের বস্তু

ডেলভেটের বাস্কে পিন দিয়ে গাঁথা আর জীবন্ত প্রজাপিতির মধ্যে যে তফাত প্রাণশক্তি-সম্পন্ন শিল্প ও নির্জীব শিল্পের মধ্যে সেই তফাত। তাই সিদ্ধান্ত করা চলে

যে প্রাণশক্তিই সৌন্দর্যের কারণ এবং ভাষা সেই শক্তির প্রকাশক এবং 'বিষয়' উভয়েরই যোগসূত্র।

রসসৌন্দর্য সম্বন্ধে আলোচনার প্রথমেই আমি বলেছি যে বিষয়টির চূড়ান্ত মীমাংসা করা আমার পক্ষে হয়ত সম্ভব হবে না। আমার এই অক্ষমতার কাবণ, হৃদয়বাহের পথে যে বস্তুব সন্ধান পাওয়া যায় সেটিকে অনুসন্ধান করেছি বিচাব-বুদ্ধির পথে।

একথা সকলেই জানেন যে শিল্প, সাহিত্য, অভিনয় তথা তাবৎ শিল্প-ধারা ভিন্ন-ভিন্ন পথে প্রবাহিত হয়ে চলেছে, যদিও মূল উৎস এক। সকলেবই আদর্শ রসসৌন্দর্যের সৃষ্টি। ভিন্নতা ঘটেছে ভাষা-এ প্রভাবে। শিল্পীর আয়ত্তে যেসব ভাষা ও আঙ্গিক রয়েছে সেগুলি সকল রকমের ভাবকে সকল সময় প্রকাশ করতে সক্ষম হয় না। বিষয়টির একটি তুলনামূলক আলোচনা করার প্রয়োজন আছে।

আমার তুলনার বিষয় হল শিল্প ও সাহিত্য। আশা কবি, এ তুলনামূলক আলোচনার সাহায্যে রসসৌন্দর্যের আবো কিছু নতুন তথ্য আহরণ করা যাবে।

শিল্প ও সাহিত্য উভয়ের মধ্যে ভাষাগত পার্থক্য সম্বন্ধে পূর্বেই আলোচনা করেছি। বর্তমানে উভয়ের মধ্যে আয়তনের তাবতম্য অনুসন্ধান আমাদের লক্ষ।

কবি বলেছেন, 'দেখেছি পথে যেতে, তুলনাহীনারে'। শিল্পী ইঞ্জিনের কারিগরের গড়া Wheat grinder মূর্তিটি সামনে ধরে কবিকে বললেন এই দেখ আমার তুলনাহীনা। যুগ যুগ ধরে মানুষ এমন করে শিল্পের উপর নোড়া রেখে পিষে আসছে। আজও গ্রাম্য জীবনে এই অংশটি সম্পূর্ণ লোপ পেয়ে যায় নি, কিন্তু তাবা কি এদের মতো 'তুলনাহীনা'!

শিল্পের জগতে এ রকম কত তুলনাহীনার সাক্ষাৎ আমরা পাই, যার সঙ্গে সাহিত্য-ধর্মী ভাবের সংস্রব কোথাও নেই। আছে কেবল নাম-রূপের পরিচয়-পত্র।

কবি কালিদাস ভাবের জগতে রেখে পার্বতীকে বর্ণনা করেছিলেন। কবির ইচ্ছা হল পার্বতীকে আকারের জগতে গতিভঙ্গির ছন্দে দেখতে। তিনি বর্ণনা করলেন পার্বতীর স্নান। স্নানের জল কিভাবে তার মাথা থেকে সমস্ত অঙ্গপ্রত্যঙ্গের উপর দিয়ে গড়িয়ে চলেছে শব্দবিশ্বাসে। ছন্দে তৈরি হল যেন বৃষ্টিধারার মধ্যে লগ্নায়মান গুপ্ত-যুগের এক নারীমূর্তি।

কালিদাস যেমন ক'রে পার্বতীকে নির্মাণ করলেন তেমন ক'রে সাহিত্যিককে আকারনিষ্ঠ গুণাত্মক সৃষ্টি করতে হয়, নচেৎ সাহিত্যের ভাব স্থিতিস্থাপক হয়ে ওঠে না। সাহিত্য ও শিল্পের মধ্যে এই যোগাযোগ বারে বারে লক্ষ করা যায়।

মোট কথা, সাহিত্যিকের জীবনে শিল্পী জনোচিত উপলব্ধি যেমন প্রয়োজন আছে, তেমন শিল্পীর মধ্যে ভাবময় ধারণা থাকার দরকার। কিন্তু শিল্পের জগতে যেগুলি অতুলনীয় সৃষ্টি সেগুলি স্বয়ংসম্পূর্ণ।

এ পর্যন্ত শিল্পসৃষ্টির পথে নানা উপাদানের উল্লেখ কবেছি। কিন্তু 'গুণ' এই শব্দটির প্রয়োগ ইতিপূর্বে কোথাও নেই। এই কথাটির কিছু ব্যাখ্যাব প্রয়োজন আছে। মানুষ-মাজেই ভাবের জগতে বিচরণ কবে। চিন্তা থেকে ভাব, ভাব থেকে চিন্তা—এই ক্রিয়া চলছে সর্বসাদারণের মনে।

শিল্পী-জীবনে ভাব ও চিন্তার এমন একটি সংহতি সহজেই সৃষ্টি হয়, যার প্রভাবে সাহিত্যিকের জীবনের ভাব তাকে বিভ্রান্ত করে না। শিল্পীর অভিজ্ঞতা এ থেকে পৃথক না হলেও একটি নতুন গুণ তাব থাকারনিষ্ঠ ভাবভঙ্গি-যুক্ত ছন্দোময় সৃষ্টির জন্য অবশ্যই ছিল।

এই আধ্যাত্মিক বস্তুটির নাম 'গুণ'। কথায় বলে ত্রিগুণাত্মক জগৎ। (বলা প্রয়োজন এই শব্দটি চয়ন কবে গেছেন ভাবতীয় দার্শনিক ও অব্যাহ্বানদীরা) সধ, রজঃ, তমঃ এই তিন গুণের দ্বারা তাঁদের মতে সমস্ত জগৎ প্রভাবান্বিত। এই তিন গুণের সংঘাত ও সংযোগ মহাবহ চলেছে প্রকৃতিতে এবং তাবই চূড়ান্ত মীমাংসা হচ্ছে মানুষের জীবনে। এই সংযোগসং সংঘাতের কারণেই শিল্প ও সাহিত্যের বিষয়বস্তু বৈচিত্র্যময় হয়ে চলেছে আদিকাল থেকে।

প্রাণশক্তি, তেজ, হৃদ—এইসব শব্দের সাহায্যে সৌন্দর্য্যসৃষ্টির মূল বহুত উদ্ঘাটন কববার চেষ্টা করেছে। অকস্মাৎ 'ত্রিগুণাত্মক জগৎ'—এই গুণগন্তীর দার্শনিক তত্ত্বটির উল্লেখ ক'বে সৌন্দর্য্য-বিচারের পথ যেন আরো সংকীর্ণ ক'রে তুললাম। কিন্তু উপায় নেই। কারণ ভাবত-শিল্পের অনেকখানি অংশ বসিত হয়েছে এই ত্রিগুণাত্মক জগতের আদর্শকে লক্ষ্য ক'রে। আধ্যাত্মিকতার প্রতীকরূপে যেসব মূর্তি রচিত হয়েছে, সেইসব মূর্তির সঙ্গে জড়িত হয়েছে এই দার্শনিক তত্ত্ব।

জীবজন্তুর আকার-যুক্ত বাহন, হাতে আয়ুধ এবং শরীরের অবস্থান অধিকাংশ ক্ষেত্রেই সমভঙ্গ। দেবতাদের বাহন 'তমঃ'-গুণ তথা তমঃ-শক্তির প্রতীক। আয়ুধ 'রজঃ'-শক্তি এবং সমগ্র মূর্তি রাজসিক গুণকে প্রকাশ করছে। এখানে সাধকের

উপলব্ধিকে কারিগর সৌন্দর্যমণ্ডিত ক'রে সৃষ্টি করেছে। শিল্পী বা কারিগরের প্রধান লক্ষ সৌন্দর্য-সৃষ্টি।

শাস্ত্রবাক্য না জানা থাকলে নির্মাণ-কৌশলের নিপুণতার সাহায্যেই এইসব মূর্তির শিল্পগত সার্থকতা এবং ব্যর্থতার বিচার করতে হয়। ভক্তের কাছে এই মূর্তি দেবতার আবির্ভাবের মতোই সত্য। মোট কথা, মন্ডকে জীবন্ত করে তোলার জন্তেই শিল্পীদের ধ্যানের পথে উপলব্ধি করতে হয়। ক্রমে সে মন্ড প্রতিমা-রূপে প্রত্যক্ষ করতেন শিল্পী। সৃষ্টি, স্থিতি, প্রলয়—এই শক্তিকেও ভারতীয় শিল্পীরা প্রকাশ করেছেন প্রতীকের সাহায্যে। এলিফেণ্টা গুহার ত্রিমূর্তি, দক্ষিণ ভারতের নটরাজ—এই প্রতীকে আমরা যা লক্ষ করি সেটি অনেক পরিমাণে মন্ড-তত্ত্ব বা দার্শনিক ব্যাখ্যার প্রভাব থেকে মুক্ত এবং সৌন্দর্য বিচারের দৃষ্টিতে সম্পূর্ণ সার্থক। কারণ, এখানে শিল্পী এই সৌরজাগতিক শক্তির সঙ্গে এক হতে পেরেছিলেন সহজেই।

গুণাত্মক জগৎকে বলা যায় psychological এবং কালচক্রের আদর্শকে বলা যায় elemental বা সৌরজাগতিক। তুলিয়ে দেখলে বুঝতে পারা যাবে এই দুই শক্তি অভিন্ন। সৃষ্টিশক্তির ক্ষেত্রে এই দুই শক্তিরই অঙ্গান্বি যোগ ঘটে থাকে। কেবল প্রবণতা-গতি ভিন্ন।

রামায়ণে রাবণ, মহাভারতে দুর্য়োধন, জরাসন্ধ, শাশ্ব এবং ত্রিপুরনগর-নির্মাতা ময়—এইসব চরিত্র রজো-তমো গুণের উপাদানে নির্মিত হয়েছে। কোনো শিল্পীর সাধ্য নেই যে এই অপূর্ব শক্তিশালী চরিত্র চিত্রে বা মূর্তিতে রূপায়িত করতে পারে। তাই সিদ্ধান্ত করা চলে যে মানসিক বা দৈহিক শক্তির সমন্বয় ও সংঘাত শঙ্খাশ্রিত বাক্যের ছারাই সম্ভব। অপর দিকে (এলোরা) কৈলাস মন্দিরে প্রবেশ করলে ভাবে ভঙ্জিতে নির্মিত যে-শক্তির সাক্ষাৎ আমরা পাই সে-শক্তি কবি, সাহিত্যিক উপস্থিত করতে পারেন না। সাহিত্য ও শিল্প উভয়ের মধ্যে সাধারণ গুণ ছন্দ। সাহিত্যে আছে প্রেরণা, উৎস মনোভগৎ—ক্রমে প্রধানত সেই শক্তি আশ্রয় করে রূপের জগতে। অথবা রূপের উদ্দীপনা থেকে তাবময় অবস্থায় সাহিত্যিক উত্তীর্ণ হন। এ-বিষয়ে বক্তব্যটি স্পষ্ট করার জন্ত একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া গেল। লিওনার্ডো-অংকিত 'মোনালিসা' চিত্র জগৎ-বিখ্যাত। সেই ছবি দেখে কবি Walter Pater বলছেন :

She is older than the rocks among which she sits
Like the vampire,

She has been dead many times,
And learnt the secrets of the grave ,
And has been a diver in deep seas,
And keeps their fallen day about her ,
And trafficked for strange webs with—
Eastern Merchants ,

And, as Leda
Was the mother of Helen of Troy,
And as St. Anne
Was the mother of Mary ,
And all this has been to her but as the
sound of byres and flute

And lives,
Only in the delicacy
With which it has moulded the changing
And tinged the eye lids and the hands.

কবি মোনালিসা-ব রূপ আকৃষ্ট হয়ে চিবন্তন নাবীকে উপলব্ধি কবলেন।
Leonardo ও Mona Lisa-ব মধ্যে যে আত্মিক সম্বন্ধ ঘটেছিল তারও ইঙ্গিত
পাওয়া গেল। কেবল ছবিটিকে দেখা গেল না।

বহির্ভূত থেকে অন্তর্ভূত, উভয়েই মধ্যে যে টান সেটিকে প্রত্যক্ষ করা
সম্ভবতঃই বলা হয় প্রতিভা। এবং বলা বাহুল্য, কোনো বস্তুকে আশ্রয় না করে
কোনো গুণ তথা সৌন্দর্য প্রকাশিত হয় না। জীবনের তাবৎ অভিজ্ঞতাই শিল্প-
সাহিত্যের 'বিষয়'।

মানুষের ইতিহাসের আদিপর্ব থেকে বিচার করলে দেখা যায় একদিকে মানুষ
জীবনধারণ করবার তাগিদে করেছে নানা প্রকার কর্ম, অল্পদিকে সে বিশ্বপ্রকৃতির
সমস্ত বস্তুর মধ্যে যে একটি শক্তি বা তেজের প্রভাব আছে তা উপলব্ধি করেছে।
আকাশ, মাটি, জল, বাতাস, পাথর প্রভৃতি বস্তুর মধ্যে যে একটি প্রাণশক্তির অস্তিত্ব

রয়েছে এটি সম্বন্ধে মানুষ আদিম যুগ থেকে সচেতন। এই উপলব্ধিই তার সংস্কৃতির বনিয়াদ।

এই শক্তি বা তেজকে (energy) প্রথম প্রতীক রূপে পাই প্রাচ্য ভূখণ্ডে। মেসোপটেমিয়া এবং ভারতে প্রতীক হিসাবে মাটি বা পাথরের লিঙ্গ পাওয়া যায়। এই লিঙ্গ-প্রতীকেব উপলব্ধি মধ্য সেই প্রাণশক্তির ভাবেরই প্রকাশ পাওয়া যায়।

চীন, জাপান প্রভৃতি দেশে সর্বত্র এই একই ভাবের উপলব্ধি প্রকাশ লাভ করেছে।

পুনঃ ও প্রকৃত, নিষ্ক্রিয় ও সক্রিয় দুটি ভিন্ন শক্তির মিশ্রণে যে নতুন প্রাণের সৃষ্টি হয় তারই উপলব্ধি প্রকাশ লিঙ্গের প্রতীকে ব্যক্ত হয়েছে।

ভাবতের মাটিতে প্রাচীন সংস্কৃতির বনিয়াদ তৈরি হয়েছে, তাই ভারতের শিল্পে মূল শক্তি যেভাবে প্রকাশিত হয়েছে তার সংক্ষিপ্ত পবিচয় দিচ্ছি।

যা ছিল প্রতীকরূপী লিঙ্গ তাহাৎ সেটিই কালক্রমে নব নারীর আকারে পরিণত হল এবং ভারতের নৃতিশিল্পে নতুন এক পরিণতি এল। যক্ষ-যক্ষা, মদন-রতি, বিষ্ণু-লক্ষ্মী, পার্বতী-পরমেশ্বর প্রভৃতি নৃতির মধ্য দিয়ে সেই একই ভাব ব্যক্ত হয়েছে। অর্ধনাবীক্স নৃতিতে সেই বিপরীত দুই শক্তির ভাব রূপ পেয়েছে নব-নারীর আকারে মধ্য দিয়ে।

নৈদিক ধর্মের প্রভাবে ভারতের নীতিশাস্ত্র (ethics) জটিল দার্শনিক জিজ্ঞাসায় পরিণত হয়েছে। কিন্তু আদিম বিশ্বাস সম্পূর্ণ ব্যর্থ না হয়ে আর্থদের বিশ্বাসকে প্রভাবান্বিত করেছে। প্রাচীন বিশ্বাস ও দার্শনিক জিজ্ঞাসা এই দুই-এর সংমিশ্রণে স্ট্রি-স্থিতি-প্রলয়ের (Trinity) এক নতুন উপলব্ধির ভাব উদ্ভূত হল। এক সময় মন্ডন এ.কই জীবন সৃষ্টিব মৌল শক্তিরূপে জেনেছিল, এবং এবই বিভিন্ন আয়তনে একে দেখা হল এবং জীবন ও প্রকৃতি সম্বন্ধে নতুন তত্ত্ব আবিস্কৃত হল। এই তত্ত্বটি ভারতীয় শিল্পীদের শিল্পদৃষ্টিকে নতুন পথে চালিত করেছে।

এইসঙ্গে আর-একটি কথা বলতে হয়। যেমন স্ট্রি-স্থিতি-প্রলয়ের ধারণা ভারতের ধর্মবিশ্বাসে ভিত্তি তেমনি এতে একটি মনোবৈজ্ঞানিক (Psychological) ব্যাখ্যাও পাই—সেটি হল ত্রিগুণাত্মক জগতের ধারণা। প্রকৃতির আছে তিনটি গুণ—সত্ত্ব, রজঃ, তমঃ। এর দার্শনিক ব্যাখ্যা বাই থাক না কেন শিল্পের ইতিহাসে এই দার্শনিক তত্ত্ব ভারতের শিল্পকে চিরদিনের জন্য প্রভাবান্বিত করেছে। শিল্পীর কাছে এই তত্ত্বের অর্থ এই যে বিশ্বসংসারের একটিই বাধন। এই কারণে ইঞ্জিয়বৃত্ত

সমস্ত অমূল্যত্বের উপলব্ধি ভারত-শিল্পে যেভাবে একত্র করা হয়েছে তা অল্প দেশের শিল্পে বিরল।

ভারত-শিল্পের আলোচনাকালে দেবদেবীর মূর্তির বিষয়ই বিশেষভাবে উল্লেখ করা হয়। এগুলি বিশেষ সুপরিচিত। কিন্তু এ ছাড়া আরো বহুবিধ রূপ ভারতীয় শিল্পীরা কর্তব্য করেছেন। তার বৈশিষ্ট্য কী জানতে হলে ইতিপূর্বে যে দার্শনিক ও মনোবৈজ্ঞানিক চিন্তার কথা উল্লেখ করেছে সে-বিষয়ে লক্ষ করা দরকার। দৃষ্টান্তস্বরূপ কতকগুলি জীবজন্তুর বিষয় উল্লেখ করা যায়। মেসোপটেমিয়ায় যে-সমস্ত মূর্তি পাওয়া গেছে, মহেঞ্জোদাড়োর সীল-এ উৎকীর্ণ জীবজন্তুর চিত্র তার থেকে পৃথক নয়। ক্রমে পৃথিবীর অগাধ স্থানে জীবজন্তব আকৃতি ধীরে ধীরে লুপ্ত হয়ে এলেও ভারতীয় শিল্পে জীবজন্তুর একটি বিশিষ্ট স্থান রয়ে গেছে। প্রথমে দেখা যায় জীবজন্তুগুলি একটি স্বাধীন সত্তা ছিল। ক্রমে এইসব জীবজন্তু (যথা—হাতি, বানর, কচ্ছপ, সাপ ইত্যাদি) হিন্দু দেবদেবীর বাহন হিসাবে দেখা দিল। কিন্তু তৎসঙ্গেও তার স্বতন্ত্র সত্তা সম্পূর্ণ নিশ্চিহ্ন হয়ে গেল না। শাক্ত ধর্মের প্রভাবে জীবজন্তুর একটি বিশিষ্ট স্থান শিল্পে রয়ে গেছে। দৃষ্টান্তস্বরূপ মহাবলীপুরমের বানর-দম্পতি, হরিণ, দক্ষিণভারতের মন্দিরের নন্দীর ষাঁড়, গণপতির হাঁড়ুর প্রভৃতির উল্লেখ করা যায়। এই সকল মূর্তিতেও সেই প্রাণশক্তির প্রবাহের উপলব্ধিটি লোপ পায় নি এবং মহেঞ্জোদাড়ো থেকে শুরু করলে বিবর্তনের ধারাটি সহজেই অনুসরণ করা যায়। এইসব মূর্তিতে যদিও ভারতের দার্শনিক ভাষ্য প্রবেশ করে নি, তথাপি ভারতের নৈতিক বিশ্বাসের প্রভাব অবশ্যই রয়েছে।

ভারতের জীবনাদর্শে মুক্তিকামী মানুষের সাক্ষাৎ অনেকরূপে পাওয়া গেছে। এই সব মুক্তিকামী মানবের জীবনাদর্শে উপলব্ধি প্রকাশের প্রবণতা থেকেই ধ্যানীমূর্তি ভারত-শিল্পে আত্মপ্রকাশ করেছে। মহেঞ্জোদাড়ো থেকে এই ধারা অনুসরণ করা যাবে। এ ছাড়া আরো দুটি অপেক্ষাকৃত স্বল্পপ্রসিদ্ধ মূর্তির কথা এখানে উল্লেখ করা যাক। মহাবলীপুরমের অর্জুন ও বেলগোলার তীর্থংকর মূর্তি। বেলগোলার এই বিরাট আকারের নগ্ন মূর্তিটি সম্বন্ধে উল্লেখ ভারত-শিল্পের ইতিহাসে অত্যন্ত সংক্ষিপ্ত। নগ্ন নরনারীর দেহ পৃথিবীর সমস্ত শিল্পীই অল্পবিস্তর নির্মাণ করেছেন। কিন্তু দৈহিক নয়তা সত্ত্বেও সে-সকল মূর্তি বেলগোলার এই মূর্তির মতো নিরাসক্ত, নির্বিচার নয়।

এই সকল মূর্তি যে-সকল কারিগর তৈরি করেছিলেন তারা তীর্থংকরের নিরাসক্ত

ভাবটি উপলব্ধি করতে পেরেছিলেন। কেবলমাত্র তাল-মান (Anatomy ইত্যাদি) জানা থাকলেই যে অমূৰ্খ মূর্তি নির্মাণ করা যায় না সে কথা শিল্পী মাত্রই অনুভব করেন। প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখ করা যেতে পারে সারনাথের বুদ্ধমূর্তিতে যে রাজকীয় আভিজাত্যের ভাব আছে সেই ভাব সমগ্রভাবে জৈন শিল্পে বিরল। মহাবলীপুৰুষের অঙ্গুন বা অমুৰ্খাধাপুৰুষের ধ্যানী বুদ্ধমূর্তিতে অসাধারণত্ব আছে, কিন্তু রাজকীয় আভিজাত্যের ভাব নেই।

এ পর্যন্ত ভারতীয় শিল্প-সংস্কৃতির ইতিহাসের কতকগুলি উপলব্ধির প্রভাব সম্বন্ধে উল্লেখ করা হয়েছে, এই উপলব্ধি রূপ পেয়েছে যে সমস্ত কারিগরদের প্রতিভায় তাদের সম্বন্ধে কিছু বলার প্রয়োজন। কারণ কারিগরদের প্রভাব ছাড়া কেবল উপলব্ধি দিয়ে শিল্প সৃষ্টি হতে পারে না।

ভারতের কারিগর সমাজের কাছে কতখানি মানসম্মান পেয়েছিলেন সে সম্বন্ধে কোনো তথ্য উপস্থিত করতে না পারলেও একথা বলা যায়, তাঁরা সুখে দুখে শিল্পকর্ম করার যথেষ্ট সুরোচ্চ পেয়েছিলেন। কঠোর অভ্যাসের পথে শিল্পের আর্থিক তাঁদের আয়ত্ত করতে হয়েছে। সমকালীন শিল্পীদের মতো ব্যক্তিগত কচি ও মেজাজ অনুযায়ী শিল্পচর্চা করার অধিকার তাঁদের ছিল না ঠিকই, কিন্তু একথা সত্যি নয় যে পৃষ্ঠপোষকরা তাঁদের যন্ত্রের মতো চালিত করেছিলেন। ধর্ম অর্থ কাম মোক্ষ—এই সামাজিক কাঠামো শিল্পীদের শিল্প-ক্ষেত্রে যথেষ্টাচারী হতে দেয় নি এবং শিল্পকর্ম কখনোই সমাজজীবন থেকে বিচ্ছিন্ন হয় নি। দাসপ্রথার যুগে নারী-সংসর্গের অভাব তাদের হয় নি এবং হব্যগব্য তাদের ভাগ্যে জুটত কিনা জানা নেই, তবে প্রচুর পরিমাণে মজুতসং তাদের নিত্য খাদ্য-পানীয়ের তালিকায় থাকত। কারিগরি শিক্ষার সঙ্গে সঙ্গে ধ্যানধারণার শক্তিও শিল্পীদের অর্জন করতে হতো। কারণ ধ্যানের পথেই শিল্পরূপ আত্মপ্রকাশ করে, এই ধারণা সে-যুগেও যেমন কারিগর সমাজে বদ্ধমূল ছিল আজও তেমনি তা একেবারে মুছে যায় নি। পৃষ্ঠপোষকরা যতই প্রভাবপ্রতিপত্তিশালী হোন না কেন, শিল্পীর ধ্যানধারণালব্ধ শিল্পরূপকে বিপক্ষে চালিত করার অধিকার তাঁদের ছিল না। আজকের মতো নির্দিষ্ট সময়ের মধ্যে কাজ আদায় করার দাবিও পৃষ্ঠপোষকরা কখনো করতেন না। অবসরের দিক দিয়ে শিল্পীদের ছিল অবাধ স্বাধীনতা, তবে এর অপব্যবহার যে হতো না তা নয়। কারিগররা আগাম নিয়ে কাজ শেষ করত না। এর দৃষ্টান্ত ‘জাতকে’ পাওয়া যায়। ভারত-শিল্প সম্পর্কে প্রকাশিত পুস্তকগুলি পাঠ করলে সহজেই মনে হয় যে ভারত-শিল্পে লোকায়ত চিত্রে

(Secular Art) এব প্রকাশ নেই। উপযুক্ত গবেষণার অভাবেই এই ধারণা রসিক-সমাজে দেখা দিয়েছে। এ ধারণা সত্য নয় যে ভারতীয় কারিগররা জীবনকে উপভোগ করে নি এবং দেবদেবীর প্রতীকমূলক মূর্তি গড়ার মধ্যোই প্রতিভা বা সৃজনশক্তি সীমাবদ্ধ ছিল।

জীবনের প্রত্যক্ষ উদ্দীপনা যে কতখানি শিল্পীরা উপলব্ধি করেছিলেন এবং কীভাবে তার প্রকাশ করেছিলেন তার প্রমাণ পাওয়া যাবে ভরহুত, দাঁচী, খণ্ডগিরি, মহাবলীপুরমেব উৎকর্ণ মূর্তিতে, গুপ্তযুগের চিত্রে, রাজপুত চিত্রকলায়। তত্ত্বসাধন-পদ্ধতি ভারতের শিল্পক্ষেত্রে অনেক নতুন উপাদান যুগিয়েছে। এইসবের মধ্যে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য, নারীশাক্ত সন্থকে নতুন চেতনা এবং শিল্পের মাধ্যমে সেশক্তিকে দেখাবার প্রচেষ্টা। তত্ত্বসাধনার এই প্রভাবে ভারতীয় শিল্পে নারীমূর্তির যে বিশিষ্টতা আত্মপ্রকাশ কবেছে তা বিভিন্ন দেশের সঙ্গে তুলনা ক'রে বিচার করা এখনো ভালোভাবে হয় নি। তত্ত্বের প্রভাবেই ভারত-শিল্পে নতুন উদ্দীপনা দেখা দিয়েছিল। অপরদিকে ছিল ভক্তি-যোগ ও ভাগবত পুরাণের প্রভাব। উভয়ের সংযোগে ভারত শিল্পে লোকায়ত উপাদান (Secular element) আত্মপ্রকাশ করেছে। তবে অখণ্ড শক্তির যে চেতনা প্রাচীনকাল থেকে দেখা গিয়েছিল তা কোনোদিনই শিল্পীর শিল্প-নির্মাণ-কালে ম্লান হয় নি।

যৌন জীবনকে নিয়ে চিত্র বা মূর্তি নির্মাণের প্রচেষ্টা পৃথিবীর সর্বত্রই হয়েছে। ভারত-শিল্পের ইতিহাসে যৌন জীবনকে নিয়ে সর্বসাধারণের জন্ত যে রকম বিরাট আকারের ষ্ঠ-মূর্তি নির্মিত হয়েছে তার তুলনা কোথাও পাওয়া যায় না। এই মূর্তিগুলির তাৎপর্য সন্থকে নানা জনের নানা মত আছে। এ ক্ষেত্রে এই মাত্র বলা যায় যে সামাজিক জীবনের একটি বিশেষ দিক অকুণ্ঠিত ভাবে শিল্পীরা রচনা করেছিলেন।

সূর্য তেজের প্রতীক। প্রাণের অস্তিত্ব নির্ভর করে এই তেজের সঙ্গে। এই বিমূর্ত ক'রে তোলার পথে শিল্পীরা নতুন ক'রে সেই অতি পুরাতন শক্তিসাধনার সংস্কারটি অম্লসরণ করেছিলেন, তাই ভারতীয় যৌন-সম্পর্কিত মূর্তি দৈবক্রমেও বাস্তব অভিজ্ঞতার স্তরে পৌছায় নি।

যে সর্বব্যাপী অখণ্ড শক্তির উপলব্ধি ভারতীয় শিল্প-সংস্কৃতির ক্ষেত্রে, আদ্যরা

দেখেছি, অমুরূপ চেতনা চীনের শির- সংস্কৃতিকে প্রভাবান্বিত করেছে। এই প্রভাবের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া অমুসরণ করতে হলে চারটি সাধন-পদ্ধতির কথা উল্লেখ করতে হয়। যথা—তাও, কনফুসিয়াস, বৌদ্ধ এবং জেন্ (Zen) সাধন-পদ্ধতি।

তাও সাধন-পদ্ধতির ইতিহাস যথেষ্ট প্রাচীন। অবশ্য ঋষি লাওৎসেব প্রভাবেই তাও সাধন-পদ্ধতি ও দর্শন দানা বেঁধেছিল। নিগুণ ব্রহ্মেব মতো অখণ্ড শূন্যতা থেকেই সকল কিছুব উদ্ভব এবং সেই শূন্যতাতেই তার লয়। এই হল সংক্ষেপে তাও-ধর্মের মূল কথা। লাওৎসে বলেছিলেন :

Know the white,
Keep to the black,
And be the Pattern of the world.
To be the Pattern of the world is
To move constantly in the Path of Virtue
Without erring a single step,
And to return again to the Infinite.
—*The Tao and its Virtue*, Lao Tzu, translated and
annotated by John U. H. Wu

তাও ধর্মে প্রাকৃতিক রূপকেই নৈতিক প্রতীকরূপে গ্রহণ করা হয়েছে। পাহাড়, পাথর, জল, গাছ, জীবজন্তু—এগুলি থেকেই মানুষ নিজের জীবনকে সার্থকতার পথে চালিত করবে, এই ছিল ঋষি লাওৎসের শিক্ষা। লাওৎসের শিক্ষা ও তাও-ধর্মের প্রভাবেই চীনদেশে দৃশ্যচিত্রের পরম্পরা গড়ে ওঠে। অপরদিকে তাও-ধর্ম অলৌকিক শক্তিতে বিশ্বাসী ছিল বলেই কতকগুলি অলৌকিক ঘটনার রূপ এই ধর্মের প্রভাবে চীনশিল্পে দেখা দিয়েছে। তবে দৃশ্যচিত্রের পরম্পরায়ই সর্বপ্রধান ও সর্বাঙ্গীকৃত শক্তিশালী থেকেছে। প্রকৃতির উপর হস্তক্ষেপ করা মানুষের পক্ষে অপরাধ, এইজন্য মানুষের আকারের কোনো প্রতীক নির্মাণের চেষ্টা ভারতের মতো সেন্দেশে হয় নি।

ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য জগতের মধ্যে মানুষ দ্রষ্টা অথবা এই জগতের সঙ্গে লীন হয়ে শূন্যের উপলব্ধি তার কাম্য—এই ভাবটি প্রকাশ করার জন্যই দৃশ্যচিত্রে প্রবর্তিত হয়েছে মানুষের রূপ। প্রকৃতিকে অবিকৃত রেখে সমাজ স্রষ্টাভাবে গড়ে উঠতে পারে না, এই কারণে লাওৎসে, তাও-ধর্ম, সমাজ গড়ে তুলতে চায় নি এবং সমাজ গড়বার উপাদানও এই ধর্মে পাওয়া যায় না। Individualistic তাও-ধর্মের লক্ষ্য ছিল

ব্যক্তিজীবনের পরম পরিণতি এবং এই পরিণতির উপায় হল শূন্যের উপলব্ধি। এ এক রকমের নিষ্ঠুর ব্রহ্মব উপাসনা।

চীনদেশে সামাজিকতা ও সামাজিক জীবনযাত্রার একটি বিশেষ রকমের আইন ও শৃঙ্খলা প্রবর্তনেন চেষ্টা ববেছিলেন ঋষি কনফুসিয়াস।

কনফুসিয়াসের প্রভাবে চীনদেশে পরিবারকে কেন্দ্র করে যে সমাজ গড়ে ওঠে সেটি অটুট থেকেছে বর্তমান যুগের কমিউনিজম প্রবর্তনের পূর্বমুহূর্ত পর্যন্ত। কনফুসিয়াসের পাণ্ডুলোভিত ক্রিয়া-কর্ম স্বীকৃত হয়েছিল এবং পিতামাতাকে পরম পূজনীয় বলে দেখা ছিল সকল মানুষের অবশ্যকর্তব্য। সম্রাটকে সর্বশক্তিমান বলে দেখার চেষ্টাও কনফুসিয়াস ধর্মবই প্রভাবে সম্ভব হয়েছিল।

পারলৌকিক ক্রিয়াকর্ম, পিতামাতা ও রাজাকে পূজার আসনে স্থান দেওয়ার কলে প্রতিকৃতি পরম্পরা গড়ে ওঠে।

বৌদ্ধধর্ম প্রবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে সে দেশে মূর্তি ও প্রতীকধর্মী চিত্র অঙ্কনের পরম্পরা দেখা দেয়। এই পরম্পরা ভারতীয় পরম্পরা থেকে অভিন্ন বলা চলে। কাজেই এই পরম্পরাকে চৈনিক প্রতিভার বিশিষ্ট অবদান বলা সংগত নয়। ক্রমে যখন তাও-ধর্ম ও বৌদ্ধধর্মের সংযোগে জেন বুদ্ধজন্মের সাধন-পদ্ধতি গড়ে উঠল, তখন থেকে চীনদেশে চিত্রশিল্পের একটি নতুন অধ্যায় শুরু হল। এই নতুন অধ্যায়ের সম্যক পরিচয় পেতে হলে পূর্ববর্ণিত ধর্ম বা চৈনিক শিক্ষার একটি তুলনামূলক আলোচনা সংক্ষেপে করে নিতে হয়। এই তুলনার পথে আমরা লক্ষ্য করব যে তাও-ধর্ম চীনশিল্প-পরম্পরাকে দিয়েছে নীতিবাদ, বস্তুরূপকে প্রতীকের মর্যাদা দান এবং বিশেষ রকমের বিমূর্ত উপলব্ধিকে নিজ নিজ স্বভাব অনুযায়ী প্রকাশের স্বাধীনতা।

কনফুসিয়াসের প্রভাবে চীনশিল্পে দেখা দিয়েছে সম্ভ্রান্ত বিদগ্ধ-জনোচিত মনোভাব (অ্যারিস্টোক্র্যাটিক এলিমেন্ট)—যা-কিছু অশিক্ষিত অমাজিত সেন্তুলিকে বস্তুর সম্ভব শিল্পের মধ্যে স্থান না দেওয়া, কঠোর পরম্পরা-আশ্রিত আদিক। জেন সাধন-প্রভাব দেখা দিল ধ্যান ও জ্ঞানের সমন্বয়ে এবং শিল্পরূপ হয়ে উঠল ধ্যানের অন্ততম অবলম্বন এবং চিত্রলিখন হল সাধনের একটি পথ।

প্রকৃতির সঙ্গে একাত্মবোধের আদর্শ সম্বন্ধে বিভিন্ন মতাবলম্বীদের মধ্যে কোনো বড় রকমের মতভেদ ঘটে নি। অবশ্য প্রকৃতির সঙ্গে এই একাত্মবোধের আদর্শের কোনো বৈপরীত্য ঘটে নি।

ভারতীয় শিল্প যেমন সমাজের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত থেকেছে চীনের শিল্প-পরম্পরা তেমন ঘনিষ্ঠভাবে জনসাধারণের সঙ্গে যুক্ত থাকে নি। অর্থাৎ চীনশিল্প জনতার শিল্প নয়। জনতা থেকে বিচ্ছিন্ন হওয়ার মূলে ছিল কনফুসিয়াস ধর্মের প্রভাব। সম্ভ্রান্ত বিদগ্ধ সমাজ, জ্ঞানী, ধ্যানী এঁরাই ছিলেন শিল্পের প্রধান ধারক।

জনসাধারণের জন্য শিল্পসৃষ্টি করার প্রয়াস চীনদেশে না থাকলেও সে দেশে জনসাধারণের মধ্যে যে একটি বিশেষ রকমের শিল্পবোধ অটুট থেকেছে তার মূলে আছে লেখন-শিল্প, অর্থাৎ ক্যালিগ্রাফি (Calligraphy)। ক্যালিগ্রাফি থেকেই চীনের চিত্রকলার উদ্ভব। হস্তাক্ষরেব সঙ্গে মার্জিত বা অমার্জিত মনের ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক চিরকালই সে দেশে স্বীকৃত। এইজন্য ভালো হস্তাক্ষর অভ্যাস করেছেন সম্রাট, সেনাপতি, দার্শনিক, কবি প্রভৃতি বিভিন্ন স্তরের মানুষ। চীনচোয়ে বিমূর্ত লক্ষণ আত্মপ্রকাশ করেছে বিশেষভাবে ক্যালিগ্রাফির প্রভাবে। অপর দিকে লেখার প্রভাবেই কাব্য এবং চিত্র উভয়ের মধ্যে একটি বিশেষ রকমের সংযোগই চীন শিল্প-প্রাতিভার একটি বিশিষ্ট অবদান।

জাপানের সংস্কৃতির আলোচনা প্রসঙ্গে চীন ও ভারতীয় প্রভাবের কথাই প্রধানত উল্লেখ করা হয়। অবশ্য এই প্রভাবের ক্রিয়া যেমন বিস্তৃত তেমন গভীর। তবে জাপানের শিল্পপ্রতিভার যথার্থ মূল্য বিচার করতে হলে সে দেশের মাটির সঙ্গে যুক্ত সিন্টোধর্মের কথা উল্লেখ করতে হয়। দুর্ভাগ্যক্রমে সিন্টোধর্মের উপযুক্ত পরিচয় দেওয়া আমার পক্ষে সম্ভব নয়। কারণ তত্ত্বসাধনার মতো এই সিন্টো সাধন পদ্ধতি যতদূর সম্ভব গোপন রাখবার চেষ্টা করেছেন এই ধর্মাবলম্বী সাধকরা।

আয়না তথা প্রতিবিম্ব, তরবারি ও রত্ন—এই তিনটি বস্তু হল সিন্টোধর্মের প্রতীক। নিরবচ্ছিন্ন কালপ্রবাহকে একটি মুহূর্তের মধ্যে উপলব্ধি করা জাপানের চরিত্রগত বৈশিষ্ট্য। চেরী ফুলের মতো ফুটে উঠে মুহূর্তের মধ্যে বারে যেতে তাদের আপত্তি নেই। চীনবাসীদের মতো শীতে কোটা প্রাম্ ফুলের দীর্ঘায়ু ও প্রবীণতা জাপানিরা কামনা করে না। এইখানে চীন ও জাপানের সংস্কৃতির মধ্যে একটা বড় রকমের পার্থক্য।

যৌবনের প্রাণশক্তি এবং ইন্দ্রিয়-জাত উদ্দীপনাকে উপভোগ করার তীব্র ক্ষমতা জাপানি চিত্রের অন্ততম বৈশিষ্ট্য। যুদ্ধের তাণ্ডবলীলা জাপানি ক্রোলে (গুটোনে)

ছবি) যেভাবে চিত্রিত হয়েছে তাব তুলনা চীনচিত্রেব পবম্পরায় নৈবাং পাওয়া যায়। আবেগ ও দৈহিক শক্তি প্রকাশেব দিক দিয়ে এইসব চিত্র অতুলনীয়। তববারির প্রতীক এবং ক্ষাত্রবীর্যেব চেতনাব প্রতীকরূপে এইসব ছবিকে গ্রহণ করা যেতে পারে।

চীন ও জাপান উভয় দেশেই ফুলের ছবি আঁকবাব পবম্পবা গড়ে উঠেছিল। পূর্বেই বলেছি প্রত্যেক প্রকৃতির রূপেব সঙ্গে নৈতিক বা দার্শনিক আদর্শ মিলিয়ে প্রতীকেব রূপ দেওয়া হয়েছে এইসব চিত্রে। জাপানেব ফুলেব ছবতে প্রতীকেব ভাব অপেক্ষা তীব্র উদ্দীপনাব লক্ষণ সুস্পষ্ট।

এই প্রসঙ্গে ওকাকুবাব বাচিত 'Book of Tea' নামক গ্রন্থ থেকে একটি কাহিনী নিজেব ভাষায় উপস্থিত করলাম। কাহিনীটি ছিল এই বকম। একজনের বাগানে মনিং গ্লোবি ফুটেছে জেনে জাপানেব সম্রাট সেই সৌন্দর্য উপভোগ কববার জন্য গৃহস্থামীকে খবব পাঠালেন। গৃহস্থামী ষথাসময় তাকে সাদাব নিমন্ত্রণ কবে নিয়ে এলেন। রাজা বাগানে ঢুকে দেখলেন বাগান শূন্য, কোথাও মনিং গ্লোবিব চিহ্নমাত্র নেই। গৃহস্থামী রাজাকে এই শুকনো বাগানের মধ্য দিয়ে নিয়ে গিয়ে বাড়িব ভিতর প্রবেশ কবলেন। সেখানে রাজা গিয়ে দেখলেন একটি পাত্রে একটিমাত্র মনিং গ্লোবি। মনিং গ্লোবি ফুলেব সৌন্দর্য তীব্রতর করে তোলবার জন্য গৃহস্থামী তাঁব বাগানেব সমস্ত গাছ তুলে কেলেছিলেন।

সৌন্দর্যকে উপভোগ করবাব এই মমত্বহীনতা সমগ্র প্রাচ্যে ছাড়া আব কোথাও আমবা দেখি না। আধ্যাত্মিক সাধনার জন্য ভারতবাসী মমত্বহীন হয়েছে, জানের জন্য ধ্যানেব জন্য চীনের অধিবাসীরা সংসাব ছেড়ে গৃহাবাসী হয়েছে, কিন্তু সৌন্দর্যের জন্য মমত্বহীন হতে পেবেছে কেবল জাপানেব অধিবাসী।

এশিয়ার শিল্প সম্বন্ধে এ পর্যন্ত বে আলোচনা করা গেল তা থেকে এই সিদ্ধান্তে আমরা পৌছাতে পাবি যে, বিভিন্ন অস্তিত্বের অনুসন্ধান কবাই সকল সংস্কৃতির প্রাচেষ্টা ছিল। এরই নাম দেওয়া যেতে পারে tension বা কর্ষণশক্তিব উপলব্ধি। চীন ও জাপানে উদ্বেগ ভিন্ন হলেও লক্ষ এক। বিভিন্ন ধর্মসংস্কার অপেক্ষা tension সম্বন্ধে এই উপলব্ধি প্রাচ্যশিল্পের আদিককে নিহত্বিত করেছে—কোনো কারণেই এটি শিল্পকলার পরম্পরা থেকে বিপর্যস্ত বা বিচ্ছিন্ন হয় নি।

পরিশেষে আমবা ক্যামেরা ও কম্পিউটার যুগের সভ্যতা বিষয়ে সামান্য কিছু আলোচনা কবে নিতে পাবি। ক্যামেরা, কম্পিউটারের যুগে তুলি-বাটালির ব্যবহাব থাকবে কিনা, ও প্রশ্নেব একটা জ্ঞাব দেবার সময় এসেছে। প্রতি মুহূর্তেই আমরা লক্ষ কবছি যে ক্যামেরা, কম্পিউটারেব প্রভাব শিল্পীদের কাছ থেকে অনেক কাজ ছিনিয়ে নিয়েছে।

প্রথমেই ধবা যাক সিনেমা বা টেলিভিশনেব কথা। অভিনয়, সংগীত, দেশ-বিদেশেব নানা প্রাকৃতিক দৃশ্য যুগপৎ আমবা এই দুই যন্ত্রেব সাহায্যে উপভোগ কবি। ধনী দরিদ্র, নিবন্ধব-পণ্ডিত সকলেই এক সময় একই স্থানে বসে যন্ত্রযুগেব এই নতুন খেলা উপভোগ কবে। কিছুকাল পূর্বেও শিল্পীবা তথ্য নির্ভর বিষয়ে চিত্র ক'বে উপার্জন কবতেন। আজ এই কাজ প্রায় সম্পূর্ণভাবে ক্যামেরাব আয়ত্তে এসেছে।

প্রথম মহাযুদ্ধে অনেক শিল্পী নিযুক্ত হয়েছিলেন যুদ্ধক্ষেত্রেব ছবি আঁকবার জন্তে। নেভিনসন ম্যাবেড বোন ইত্যাদি শিল্পীরা রণাঙ্গনেব যেসব ছবি কবেছিলেন, সেই-গুলি যতই সুন্দর হোক, সেইসব ছবিকে যুদ্ধেব যথার্থ বর্ণনা বলে গ্রহণ করা চলে না। কিন্তু ক্যামেরা এইসব কাজ অতি সুষ্ঠুভাবে করতে সক্ষম। সংক্ষেপে, document-এব জন্ত এখন আর শিল্পীদেব প্রয়োজন হবে না। বাস্তব জগতের বথায়থ তথ্য সংগ্রহের জন্ত ক্যামেরাই যথেষ্ট।

এাব কম্পিউটার যন্ত্রেব কথা। কম্পিউটারেব ছাবা স্থাপত্য থেকে শুরু ক'রে সকল বকমের নকশাব কাজ নিখুঁতভাবে করা সম্ভব। যেখানেই গণিত-মূলত মাপ-জোক, সেখানেই কম্পিউটারেব আধিপত্য। ইমারত থেকে শুরু ক'রে টেবিল, চেয়ার, বাসনপত্র—সংক্ষেপে জীবনধারণেব যাবতীয় প্রয়োজনীয় বস্তু—সবই কম্পিউটার নিখুঁত হিসাবে নকশা ক'বে দিচ্ছে।

বলা বাহুল্য, ক্যামেরা বা কম্পিউটার মাহুযেব সাহায্য ব্যতীত কিছুই করতে পারছে না। মাহুষ যন্ত্রেব চালক। চালক যদি না থাকে তাহলে ক্যামেরা, কম্পিউটার-এর দ্বারা আর কোনো কাজ হবে না। সোজা কথায় মাহুষ বা চাইবে, যন্ত্রও তাই করবে। চালকেব যেমন মতিগতি ও সৌন্দর্যবোধ, তেমন সে চালিত করবে যন্ত্রকে। এই জন্তই প্রথম শ্রেণীর সিনেমা বা প্রথম শ্রেণীর নকশা চালকেব প্রতিভার ওপরেই নির্ভর করছে। যেমন মাহুষকে আমরা অস্বীকার করতে পারি না, তেমন মাহুযেব প্রতিভাকেও অস্বীকার করা যায় না। যন্ত্র নতুন একটি উপায় মাত্র।

এখানে আর একটি কথা উল্লেখ করা প্রয়োজন। স্নাককেব দিনে ক্যামেরা, হাতে

একজন নিজের খুশি মতো ফটো তুলতে পারে। কিন্তু একটি সিনেমা তৈরি করতে হলে বহু লোকের সহযোগিতাব (team work) প্রয়োজন।

কম্পিউটারেবও কাজ চলে সহযোগিতার পথে। একজন ইঞ্জিনিয়ার, প্রযোগবিদ্যা-বিশারদ এবং একজন শিল্পী এই তিনজন মিলে নকশার কাজ করে। ক্রমে ক্যামেরা ও কম্পিউট বেব যুক্ত শক্তিতে আবে নতুন রকম কিছু হবাব খুশি সম্ভাবনা। হয়ত এবকম কাজ কিছু শুধু হয় চ, যা আমি জানি না। যন্ত্রের সাহায্য নিতে হলে যন্ত্রের যুক্তি আমবা গ্রহণ কবাত বাবা। যুক্তির পথ অন্বেষণ করতে গিয়ে অধুনিক সিনেমা ও কম্পিউটারেব প্রভাব সমাজে দেখা দিয়েছে। সিনেমাব প্রভাব কবির ক্ষেত্রে যত স্পষ্ট ব্যঙ্গাত্মিক জীবনে ততটা স্পষ্ট নয়। কিন্তু অপবদিকে কম্পিউটার আমাদেব জীবনযাত্রাকে নিয়ন্ত্রিত কবতে শুরু কবেছে। এখন আব আমবা উনবিংশ শতাব্দীর কাঁককার্যখচিত আসবাবপত্র চাই না। আমবা চাই বাজ্যাবজিত ছিমছাম ধবনের (functional) ঘববাডি ও আসবাবপত্র।

আমাদেব দেশেব আধুনিক শিল্পীদের দিকে এবাব লক্ষ দেওয়া যাক। এই মুহূর্তে বড় বড় শহবে যেসব শিল্পী বসবাস করেন এং শিল্পকর্ম কবেন, তাঁবাই রসিক-সমাজে প্রগতিবাদী শিল্পী বলে পবিচিত। সিনেমায় যখন কোনো ছবি তৈরি হয়, তখন পবিচালকদেব জানা থাকে যে এই ছবি ঠিক কাদেব জগ, সমাজের কোন স্তরে ছবিব এই আবেদন পৌছবে। অপবদিকে কম্পিউটার যাব সাহায্যে যত নকশা তৈরি হয়, সেগুলিবও একটি নির্দিষ্ট স্থান আছে। কেবল প্রগতিবাদী শিল্পীদের ছবিব নির্দিষ্ট কোনো স্থান নেই। সেইজগুই আজকেব দিনেব ছবিব প্রদর্শন স্থান museum, সরকারী গ্যালাব, বড় বড় কাবখানা ইত্যাদি। সমাজের যে সংকীর্ণস্থান আধুনিক শিল্পীরা অধিকার কবে আছেন দেটিও critic এবং dealer-দেব সহযোগিতায় সম্ভব হয়েছ। নানা স্থান, নানা সময়ে প্রদর্শনীগুলিব জনপ্রিয়তাও আজ খুব বেশি নয়। প্রদর্শনীর কিছু অংশ ঘবে বসে টেলিভিশনের সাহায্যে দেখা যেতে পারে এবং বাকি অংশ দৈনিকপত্রের সাহায্যে জেনে নেওয়া যায়।

শিল্পীদের ব্যক্তিগত মতামত, তাঁদের আদর্শ-উদ্দেশ্য সংক্ষেপে রেডিওতে কখনো কখনো ধবর পাওয়া যায়। রেডিওর পবিচালকবা এইসব ধবর আরো স্পষ্টভাবে করতে পারেন, কিন্তু সে হল অন্য কথা।

প্রতিষ্ঠাবান শিল্পী বলতে আজ আমরা এই প্রকার শিল্পীদেরই বুঝি। সমাজের সঙ্গে তাঁদের সম্পর্ক বেশি হলেও, বিদ্য সমাজে এইসব শিল্পীদের প্রতিষ্ঠাও প্রতিপত্তি

যথেষ্ট। ক্যামেরা, কম্পিউটারের যুগে এই শ্রেণীর শিল্পীদের উপযোগিতা কতটা থাকবে, সে বিষয়ে চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত করতে না পারলেও মনে হয় যে এই শ্রেণীর অনেক শিল্পীকেই ক্যামেরা, কম্পিউটারের চাহিদার সঙ্গে হাত মেলাতে হবে। ইতিমধ্যে পৃথিবীর নানাস্থানে চিত্রকববা ছোট ছোট film করতে শুরু করেছেন এবং কম্পিউটারেব সঙ্গে designer নামে পরিচিত শিল্পীদের যোগাযোগও ঘনিষ্ঠ হয়ে আসছে এবং আবে ঘনিষ্ঠ হবে। এই যোগাযোগের পথে শিল্পীদের প্রতিভা যে সম্পূর্ণ নষ্ট হবে তাও নয়।

কিন্তু ধাঁবা critic, dealer, museum-এর director ইত্যাদির আশ্রিত শিল্পী—প্রত্যক্ষভাবে যাদের যন্ত্রযুগের শিল্পেব সঙ্গে কোনো যোগ নেই, ধারা কোনো প্রকার কারুক্রম কবতে অনিচ্ছুক—সেইসব শিল্পীরা সমাজের কোন কোঠায় স্থান পাবেন সে বিষয়ে স্বচ্ছ ধাবণা ক'রে নেওয়া দরকার।

বাসিক-সমাচে প্রগতিবাদী নামে পরিচিত এই যেসব শিল্পী, তাঁদের মধ্যে কিছু-সংখ্যক শিল্পী আছেন ধারা বিজ্ঞান-পূর্ব পরম্পরার প্রয়োজনীয়তা স্বীকার করেন না। কারণ, যন্ত্রযুগে অতীতেব পরম্পরার বিশেষ কোনো উপযোগিতা নেই। অন্তত এই রকম মনোভাব ধাঁবা পোষণ করেন, তাঁদের দিকে লক্ষ রেখেই পরের আলোচনা শুরু করছি।

সমকালীন সমাজ যুক্তির উপর প্রতিষ্ঠিত। যন্ত্র তৈরি হয়েছে যুক্তির সাহায্যে এবং সেই যন্ত্র চালিত হচ্ছে যুক্তির পথে। বিচার-বিশ্লেষণ-যুক্তির দ্বারা যেসব শিল্পীর মন সম্পূর্ণ আচ্ছন্ন, তাঁরাই পরম্পরাকে সম্পূর্ণ উচ্ছেদ কবতে চান। কিন্তু তাঁরা একটু যুক্তি প্রয়োগ করলেই বুঝতে পারবেন যে তাঁরাও বৈজ্ঞানিক পরম্পরার অধীন। তবে কি আপত্তি অতীতের পরম্পরা নিয়েই? মানুষের অধিকার বলে যে কথা ইতিহাসে অনেকবার মাথা তুলেছে আজও নতুন ক'রে সেই কথাটি প্রধান হয়ে উঠেছে। জ্ঞানীগুণী সকলেই বলছেন—যন্ত্রযুগে মানুষকে তাদের অধিকার থেকে বঞ্চিত করছে। মানুষের অধিকার থেকে যতটা আমরা বঞ্চিত, ততটাই আমরা যন্ত্রের দাস। তথাকথিত প্রগতিবাদী শিল্প আত্ম-বিস্মৃত যন্ত্রবৎ মানুষের সৃষ্টি—তাই এই শিল্পের কোনো ভবিষ্যৎ নেই, তাই এই শিল্প ক্রমেই যন্ত্রের প্রতিধ্বনিমাত্র হয়ে উঠছে। সত্যতার ইতিহাস একান্তভাবে বৈজ্ঞানিক যুক্তির দ্বারা চালিত হয় নি, সেক্ষেত্রে আছে মানবীয় চেতনার অবদান। এই মানবীয় চেতনাকে রক্ষা করার চেষ্টা করেছেন ধারা তাঁরাই সংস্কৃতির স্রষ্টা। সংস্কৃতি পরম্পরা নমনীয়, যুক্তিবাদী

সভ্যতার পরম্পরা কঠিন। কঠিনে-কোমলে চূড়ান্ত বস্তু এই বৃহত্তে আমরা লক্ষ করছি।

আধুনিক বৈজ্ঞানিক সভ্যতা যখন প্রায় কঠিনতার চরম সীমায় এসে পৌঁছেছে সেই সময় অতি পুরাতন একটি সত্যের জন্ম মানুষের আকাজক্ষা জন্মেছে—মানুষ আবার চাইছে মানুষের অধিকার। বিজ্ঞানের এত ঐশ্বর্য, সংসারে এত সুখ, —তবু শান্তি নেই কোথাও। এই যে দারুণ অবস্থায় মানুষ এসে পৌঁছেছে, তার জন্ম আমরা বিজ্ঞানকে দায়ী করতে পারি না। একান্তে বসে বিজ্ঞানীরা সাধনা করেছেন। সেই সাধনার দ্বারা তাঁরা অর্জন করেছিলেন কতকগুলি সত্য। সেই সত্যকে মতে রূপান্তরিত করে সমাজপতিরা গড়ে তুলেছেন সভ্যতার এই কঠিন আবরণ। এই আবরণের প্রভাবেই নিয়ন্ত্রিত হতে চলেছে আধুনিক সমাজ।

সমাজ অনুভব করছে যে মানুষের অধিকার থেকে তারা ক্রমেই বঞ্চিত হচ্ছে। অবশ্য মানুষের অধিকারের নামে অনেক অবিচার অত্যাচার হয়েছে। তৎসঙ্গেও এই অমূল্য শক্তি বারে বারে উচ্চারিত হয়েছে। পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ শিল্প সাহিত্য এবং যাবতীয় সংস্কৃতি এই একই কথাকে বাঁচিয়ে রাখবার চেষ্টা করেছে। আজও শিল্পীদের দায়িত্ব হল এই মহৎ বাণীকে নিজের জীবনে উপলব্ধি করা এবং সেটিকে প্রকাশ করা। বিজ্ঞানীদের কাছ থেকে আমরা জেনেছি যে এই বিশ্ব-ব্রহ্মাণ্ডে এমন অনেক আলো আছে, শব্দ আছে যার খবর পৃথিবীতে এসে পৌঁছয় নি। এছাড়া আরো অনেক কথাই তাঁরা বলেন বা বলছেন যা সচরাচর আমরা বিশ্বাস করি না। সাধারণ বুদ্ধিতে এই সব কথাকে আমরা অযৌক্তিক বলে মনে করতে পারি, কিন্তু সেরকম মনোভাবকে ধুটতা বলাই সংগত। যদি বিজ্ঞানের দৃষ্টিতে এই সৌর-জগৎ আজও রহস্যাবৃত, তাহলে মনেরও এমন একটা জগৎ থাকতে পারে যা আজও আবিস্কৃত হয় নি। এই আবিস্কারের জন্ম মতের অপেক্ষা মন্ত্র সাধনা অধিক শক্তিশালী। [মন্ত্র : —গুপ্তপরিভাষণ, মন্ত্রণা, নিভৃত্তে কর্তব্যাবধারণ (হরিচরণ)] যন্ত্র তথা প্রত্যক্ষ উপলব্ধি কোনো সংস্কারের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হতে পারে না। মন্ত্রকে যখন সমাজ মতে রূপান্তরিত করে, তখনই দেখা দেয় সংস্কার (tradition)। আজ শিল্পকলা মতের দ্বারা চালিত। সেক্ষেত্রে মন্ত্রসাধকের সংখ্যা হ্রস্বত মুষ্টিমেয়, হ্রস্বত আরো কম।

ক্যামেরা, কম্পিউটারের দ্বারা যুক্তির পথে কচির নতুন অধ্যায় শুরু হতে পারে, কোনো একটা মতামত জনপ্রিয় হতে পারে, কিন্তু উপলব্ধিকাত মুক্ত সত্য বৃদ্ধির

জগতে নেই। এইখানে হল মানুষের অসাধারণত্ব। শিল্পী সেই অসাধারণ শক্তিকে গ্রহণ করতে এবং পালন করতে সক্ষম। এজন্য সমাজের দৃঢ় মুষ্টি কিঞ্চিৎ শিথিল করা যায়।

অবসরের অধিকার শিল্পীদের প্রাপ্য। আজ সেই অধিকার থেকে শিল্পীরা বহু পরিমাণে বঞ্চিত। প্রচুর ঐশ্বর্য অপেক্ষা মনের স্বাধীনতা শিল্পসৃষ্টির ক্ষেত্রে অনেক বেশি অমূল্য। কিন্তু অবসর, নির্জনতা, একা থাকবার শক্তি আমবা প্রায় ভুলতে বসেছি। তাই নির্জনতাকে আমরা যতদূর সম্ভব দূরে ঠেলে বাখতে চাই। দৈনিকপত্র, রেডিও ও টেলিভিশনের সাহায্যে, নানা মতামতের দ্বারা নিজেদের মনুষ্যত্বকে আবৃত ক'রে রাখি। এই জগতই উপলব্ধির ভগৎকে আমরা যুক্তির দেওয়াল তুলে দবে বাখতে চাই। এইটাই হল আজকের দিনের শিল্পীদের সমস্যা। তারা মনুষ্যত্বের দাবি গ্রহণ করবেন, না যন্ত্রযুগের দাবিতেই তারা ভুট্টে থাকবেন?

অধিকাংশ আধুনিক শিল্পী কতটা মতেব দ্বারা প্রভাবান্বিত, তাদের দৃষ্টভঙ্গি কি পরিমাণে যন্ত্রকে অনুসরণ করার চেষ্টা করছে তাব প্রণাণ আমরা পাই আমাদের দেশের শিল্প-প্রদর্শনীগুলি দেখলে।

যুক্তি ও মত—উভয়ের সম্মিলিত শক্তি যতটুকু প্রবল হোক না কোন, এই শক্তি সার্থক শিল্প-সৃষ্টির পক্ষে কতটা সক্ষম, সে বিষয়ে সন্দেহের যথেষ্ট অবকাশ আছে। এজন্য দরকার যন্ত্রের শক্তিতে নতুন উপলব্ধি। এই পথ পরম্পরার দ্বারা নির্মিত নয়। শিল্পীরা যদি মনুষ্যত্বের দাবি স্বীকার করেন, তবে তাদের এই পথ ছাড়া অন্য কোনো পথ নেই।

কারিগরের সঙ্গে যন্ত্রের সম্বন্ধ চিরদিনের। যন্ত্র তথা উপায় কখনো অতি জটিল, কখনো অতি সরল। ক্যামেরা, কম্পিউটার যেমন যন্ত্র, তুলি-বাটালিও তেমন যন্ত্র। কেবল একটি জটিল, অন্যটি সরল। জটিল যন্ত্রের চাইতে সরল যন্ত্র ব্যবহার করাও সহজ। জটিলতা ও সরলতা—উভয়েরই শিল্পজগতে স্থান আছে। শিল্পের জগতে বহু অনবদ্য সৃষ্টি সরল পথে প্রকাশিত হয়েছে ও ভবিষ্যতেও হতে পারে। ভাবীকালের শিল্পীরা দুর্গম, জটিল পথ গ্রহণ করবেন অথবা সহজ পথে চলবেন, সে বিষয়ে চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত না করতে পারলেও এইমাত্র বলা যেতে পারে যে মানুষের গভীর উপলব্ধি, মন্ত্রশক্তিতে অর্জিত জীবনের গভীরতম সহজ পথেই প্রকাশিত হবে। যন্ত্রের জটিলতাও সহজ হয়ে আসবে। এই জগতই মনে হয় শিল্পে জটিল, আধুনিক যন্ত্রের যেমন স্থান আছে, তেমন সহজ পথেও শিল্প সৃষ্টি বন্ধ হবে না।

নানা কারণে আধুনিক সমাজ যে বেশ জটিল হয়ে উঠেছে, তা সকলেই স্বীকার করেন। তবে জটিলতার কারণ সম্বন্ধে মতভেদ যথেষ্ট আছে। যুক্তিপ্রবান সমাজ বা শিল্প জটিলতাব পক্ষপাতী। এই কারণে সহজ জিনিসকে আমরা স্বীকার করতে চাই না। সকল সময়ে আমরা যথেষ্ট সঙ্গ তুলনা করি আমাদের কর্মনীতিকের। শিরের ক্ষেত্রে আজ যে এত পরীক্ষা-নিরীক্ষা, এত যন্ত্রের বন্দনা—তারও মূলে আছে ওই একই মনোভাব।

যে বিচার নিয়ে এ আলোচনা শুরু করেছিলাম, দেখছি সেটা খুব বড় সমস্যা নয়। হৃষ্টের ক্ষেত্রে সহজ পথ থাকার প্রয়োজন আছে। শিল্পে সাহিত্যে অভিজ্ঞতা সরল পথে প্রকাশ পেতে চায়। অবশ্য করণ-কোশলের বাবা সেখানে অনিবার্য। তাই মনে হয় শিল্প-সাহিত্যে নতুন উপলব্ধি আমাদের দেখিয়ে দেন কোন পথ ভাবী-কালের শিল্পীদের উপলব্ধ। এক সময় কলম ছিল, কাউন্টেন পেন এল, এল ডট পেন, ফেণ্ট পেন, টাইপ রাইটার, টেপ-রেকর্ডার—কতরকম জিনিস এল সাহিত্যিকদের সামনে। এইসব উপকরণে সাহিত্যের রূপ বদলে যায় নি। ভাষার ক্ষেত্রে এইসব উপকরণের কোনো প্রভাব নেই। সাহিত্যের তুলনায় শিল্পের ক্ষেত্রে উপকরণের প্রভাব কিছু বেশি। এতজন্মই সেখানে উপকরণের বাছাই অনেক বেশি প্রয়োজনীয়। এবং নতুন উপকরণের প্রভাবে শিল্প-রূপের আকারপ্রকারও অল্পবিস্তর বদলে যায়। যেমন বদলে যাচ্ছে ক্যামেরা, কম্পিউটারের প্রভাবে। বহু উপকরণ নতুনত্বের দানিতে শিল্পজগতে প্রবেশ করে আবার অল্পকালের মধ্যে অস্ত্যধীনও করে।

ইমারত নির্মাণের ক্ষেত্রে নতুন উপকরণ যেমন যুগান্তর এনেছে, চিত্রের ক্ষেত্রে তেমন পরিবর্তন নতুন উপকরণ বটাতো পারে নি। কারণ চিত্র-নির্মাণের কালে নতুন হাতিয়ারের প্রভাব অত গভীর নয়, যতটা ইমারত-নির্মাণের ক্ষেত্রে। এইজন্মই বহু পুরাতন হাতিয়ার অন্যায়সে নতুন যুগের শিল্পীদের হাত থেকে চলে যায় নি। নির্মাণ-দক্ষতা অথবা হৃষ্ট-কমতা, পর্যবেক্ষণ অথবা অভিজ্ঞতা—শিল্পীদের সামনে চিরদিন এই দুই পথ গোলা আছে। কোন শিল্পী কোন পথ গ্রহণ করবেন, তারই ওপর চূড়ান্ত মীমাংসা নির্ভর করছে।

যে সমস্যা নিয়ে এ আলোচনা শুরু করেছিলাম, আলোচনার শেষে দেখছি সে সমস্যার বিশেষ কোনো ভিত্তি নেই।

আর একটি কথা পাঠককে জানানো দরকার। ক্যামেরা বা কম্পিউটার সম্বন্ধে আমি বিশেষজ্ঞ নই। পুস্তক-পত্রিকার সাহায্যে কিছু তথ্য আহরণ করার চেষ্টা

করেছি। এইজন্য এই আলোচনা ষতটা বিস্তৃত করা যেত, ততটা করা গেল না।
সৌভাগ্যক্রমে কম্পিউটার সম্বন্ধে বিশেষজ্ঞ সূজিত বহু মহাশয়ের সাহায্য না পেলে
কম্পিউটার সম্বন্ধে আমি কিছুই আলোচনা করতে সাহস পেতাম না।
